"   "

1 ' · ■

ESTETIC

Fundamentele '''isteria V

Monroe C. Beardsley

John Hospers

Estetic

Istorie i/ Fundamente

A PATRA EDITIE

SCAUN

IEI EDICIONES CÁTEDRA, SA Madrid

Traducere Román de la Calle

Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1 Depozit legal: M. 9.136 - 1981

ISBN: 84-376-0085-5

Tipărit în Spania

Tipărit pe Velograf. Tracia, 17. Madrid-17 Lucrare: Torras Hostendh, SA

index

ESTETIC

Proem justificativ pentru această ediție..

unsprezece

ISTORIE

0. Context 17

I.   «Corpusul» platonic 19

1.1. Artă și pricepere............................... 19

1.2. Imitație 20

1.3. Frumusețe................................. 21

1.4. Artă și cunoaștere 23

1.5. Artă și moralitate 24

II. Poziția aristotelică 26

ILI. Arta poeziei 26

11.2. Plăcerea imitării................................. 27

11.3. Plăcerea frumuseții................... 28

11.4. Louniversal............................ 29

11.5. Lacatharsis 30

III. Filosofii clasici de mai târziu 32

111.1. Stoicismul 32

111.2. Epicureismul 33

111.3. Plotin................................... 34

IV. Evul Mediu 37

IV.l. Sfântul Augustin 37

IV.2. Sfântul Toma d'Aquino 39

IV.3. Teoria interpretării 41

V. Renașterea 43

A VĂZUT. Iluminismul: raționalismul cartezian ...46

VI.1. Problema normelor 47

VI .2. Spre o estetică unificată 48

7

VII. Iluminismul: empirismul 50

VILI. Imaginația 50

VI 1.2. Problema gustului 52

VII. 3. Calități estetice 55

VIII. Idealismul german 58

VIII. l. Analiza kantiană a judecăților de gust. 58

VIII.2. Problema de validare 59

VIII.3. Kant și sublimul 61

VIII.4. Schiller................................. 62

VIII.5. Schelling................................ 63

VIII. 6.Hegel 63

IX. Romantismul 65

IX. l.Expresia emoțională 65

IX.2. Imaginația 66

IX.3. Organism 67

IX.4. Simbolism 67

IX.5. Schopenhauer 68

IX. 6.Nietzsche 69

X. Artistul și societatea 70

X.l. _ Arta de dragul artei 70

X.2. Realism... 71

X.3. Responsabilitatea socială 72

X. 4. Tolstoï 73

XI. Evoluția contemporană.............................. 74

XLI. Teorii metafizice 74

XI. 2.Naturalismul 75

XI.3. Abordări semiotice 76

XI.4. Marxism-leninism 79

XI.5. Fenomenologie și existențialism 80

XI.6. Empirism 82

XII. Bibliografie 85

BAZELE

0. Introducere 97

I. Estetica 99

1.1. Atitudini estetice și non-estetice 99

1.2. Alte criterii ale atitudinii estetice 103

1.2.1. Relații interne și externe 104

1.2.2. Obiectul fenomenal.................. 105

1.2.3. Modalitate senzorială 108

1.3. Negații ale diferitelor atitudini estetice... 110

II. Filosofia artei.................................. 112

II.1. Clasificarea artelor 115

8

III.

IV.

П.2. Concepte și mijloace 119

П.2.1. Subiectul 119

П.2.2. Reprezentare 120

II.2.3. Semnificație 122

П.3. Aspecte ale operelor de artă ……………………… 123

П.3.1. Valori senzoriale 123

П.3.2. Valori formale 124

П.3.3. Valori vitale………………………… 129

П.4. Contextualism versus izolaționism 130

II.5. Teoriile artei 134

11.5.1. Teoria formalistă 135

11.5.2. Arta ca expresie................ 137

11.5.3. Arta ca simbol 141

P.6. Artă și adevăr 144

П.6.1. Propoziţii formulate sau implicite...145

П.6.2. Adevărul faţă de natura umană...146

P.7. Artă și moralitate 149

II. 8. Definiția art 156

Valoarea estetică 160

III. 1. Teoriile subiectiviste 161

ПI.2. Teoriile obiectiviste 165

Bibliografie.. 171

Proem justificativ la această ediție

Fiecare profesor are nevoie de libertatea de a-și schimba cursul, deoarece propriile interese filozofice, precum și importanța și componența claselor sale și nevoile elevilor săi se schimbă de la an la an.

M. Beardsley

De câțiva ani încoace, în activitatea noastră didactică, centrată în jurul „Teoriei comunicării artistice”, regretăm absența, în domeniul bibliografiei castiliane referitoare la Estetică, a unui anumit tip de lucrări care să acopere atât cea istorică, cât și cea sistematică. aspecte, prezentând, din punct de vedere generalizator, pe de o parte liniile principale ale evoluției teoriilor artistice, iar pe de altă parte principalele teme ale problemelor estetice.

Iar acest lucru era din ce în ce mai presant, având în vedere că în actualele planuri de studii ale secției noastre filozofice apărea o singură materie corespunzătoare acestor discipline (cum se întâmplă și la alte secții și specialități), care trebuia predată, într-un singur an universitar, un amplu și program umflat care acoperea, teoretic, perspective atât de vaste. Rezultatul a fost foarte frecvent înclinat, în detrimentul

calitatea predării, fie spre un furnir superficial generalizat, dat contra cronometru, fie într-o decantare către perioade și teme „clasice”, lăsând deoparte sensul evolutiv și apariția actuală a Esteticii, a dinamicii artistice și critice.

Această situație, combinată cu metodele obișnuite de magistrală, s-a reflectat clar în sondajele și sondajele anuale efectuate în rândul studenților. De asemenea, planurile pentru grupuri de cercetare și seminarii, vizitele colective la cele mai interesante galerii de artă, la muzee și la cele mai relevante expoziții, precum și interviuri și relații frecvente cu artiști, critici...

La rândul nostru, onorând exergul care conduce această scurtă introducere justificativă, am variat anual materialul de curs, concentrându-ne, împreună cu expunerea propedeutică generală corespunzătoare, pe o parte specifică, și actuală a programului, în

conformitate cu valabilitatea acestuia. interese reciproce, toate acestea reflectate în ediția relevantă a diferitelor volume de note și periodice pregătite de Secția Publicații a Facultății.

Dar, în mod repetat, a fost palpabil că, dacă ne rămânem la un aspect al părții sistematice, restul și întreaga viziune istorică au rămas în aer, în ciuda referințelor bibliografice constante. Și invers, în alți ani, după variații ale temei.

Această situație a fost terenul de înmulțire care ne-a determinat să căutăm nu lucrări mărețe, deoarece aceasta presupunea doar calmarea conștiinței noastre de predare, dar nu a reprezentat de fapt nici un remediu eficient, ci mai degrabă un tip de publicație cu totul special, care putea marca mediul. .si contura zonele liminale ale problemelor si geneza acestora, astfel incat, fara a constitui un obstacol neviabil pentru elev, sa le ofere, cu rigoare si claritate, paralel cu munca de la clasa si seminarii, necesarul si suficient. cunoștințe care au permis, la rândul lor, să colaboreze la desfășurarea cursurilor.

Credem că sarcina pe care o adresăm astăzi ne pune în situația de a rezolva parțial unele dintre instabilitățile academice menționate mai sus.

În scopurile indicate, după diverse eforturi și căutări, selectăm lucrările care vor alcătui acest volum, intitulat generic Estetică. Istorie și elemente fundamentale și care este prezentat în două secțiuni:

A. Abordări istorice, sub titlul de Istorie.

B. Probleme generale, sub titlul de Fundamente.

Prima dintre aceste lucrări originale de NLonroe C. Beardsley, care este în curs de editare, a fost împărțită în unsprezece secțiuni care, în ciuda slăbiciunilor logice și justificate pe care le presupune orice publicație de acest tip, cuprind rezumate interesante referitoare la principalele abordări istorice. Acest lucru va fi util nu doar pentru cei care au nevoie de o anumită bază schematică atunci când studiază disciplinele în cauză, ci și pentru mulți care se deplasează sau sunt interesați de anumite domenii învecinate și subiecte conexe, în mijlocul acestui univers interdisciplinar în care suntem protagoniști. timpul nostru.

Această structură genetică poate servi ca punct de plecare pentru specificarea părții ulterioare, referindu-se la „Problemele generale” ale esteticii.

După cum se poate observa citind-o, fiecare dintre secțiunile majore este subdivizată într-o serie de rubrici în care sunt abordate probleme mai specifice sau sunt studiate contribuțiile mai specifice ale anumitor gânditori. Pe de altă parte, o atenție deosebită este acordată „evoluției contemporane”, indicând cele mai relevante orientări până în anii șaizeci.

Trebuie să mărturisim că am fost tentați în repetate rânduri să adăugăm anumite modificări textuale, fie pe bază de note complementare, fie de anexe, dar aceasta a reprezentat alterarea operei autorului în timp ce puneam probleme ulterioare, pentru care avem

a respectat pe deplin scrierea originală și referințele bibliografice. Acestea din urmă ar putea fi foarte interesante pentru cercetările viitoare, având în vedere că, în cea mai mare parte, sunt articole foarte diverse care nu au fost încă traduse în spaniolă și, prin urmare, nu sunt cunoscute în mass-media noastră. cazul în care am fost cunoscută existența ei, editorii care au tradus unele dintre lucrările citate. Nici nu s-au adăugat noi contribuții de bibliografie, după diverse deliberări, întrucât, poate, aceasta ar reprezenta redundanță față de lucrările deja cunoscute prin activitatea publicistică recentă a ultimilor ani.

Ceea ce am considerat de cuviință a fost să delimităm, în numeroase note de subsol, întreaga serie de precizări, observații și citate care au fost incluse direct în text, supraîncărcându-l, în opinia noastră, și făcându-l mai greu de citit. De asemenea, partea bibliografică a fost numerotată cu același sistem cu cel pe care l-am adoptat la întocmirea indexului, astfel încât cititorul să se poată referi cu ușurință la referințele necesare, menținând chiar și titlul fiecărei rubrici și secțiuni.

În fine, mulțumim aici colaborarea altruistă a acelor studenți care au cooperat în diferitele aspecte ale pregătirii, selecției și variantei textelor care compun cele trei volume de față.

Valencia, iunie 1976

Roman de la Calle

1 Pregătim compilarea, pe subiecte, a celor mai interesante, în alte volume ulterioare, îmbogățind astfel panorama bibliografică disponibilă și accesibilă universitarului, punându-le la dispoziție texte cheie în cercetarea estetică contemporană.

Istorie

Monroe C. Beardsley

0. Context

În Occident, istoria reflecției filozofice asupra artelor începe cu Platon. Dar contribuția sa importantă la acest studiu a fost precedată și pregnantă de anumite explorări efectuate în cursul celor două secole precedente; explorări ale cărora abia le putem urmări unele urme. Astfel, celebra judecată estetică – dacă a fost una – asupra a ceea ce a fost gravat de Hefaistos pe scutul lui Ahile, „care a constituit o lucrare minunată”, ne duce la însăși originea uimrii în prezența unei imitații, adică a relaţiei dintre reprezentare şi obiect, dintre

aparenţă şi realitate. Platon dezvăluie consecințele estetice ale reflecției efectuate de Democrit și Parmenide în jurul acestei probleme. Pe de altă parte, ridicarea lui Homer și Hesiod la categoria înțelepților și profeților, a profesorilor morali și religioși, a stârnit o controversă cu privire la veridicitatea poeziei atunci când au fost atacați de Xenofan și Heraclit din cauza ignoranței lor filozofice și a falsului lor. reprezentare a zeilor. Homer și Hesiod au pus și problema originii inspirației artistice, pe care au atribuit-o puterii divine1 2. Pindar a atribuit zeilor acest dar, admitând însă că poetul își poate dezvolta capacitatea prin efort personal. Pitagora și adepții săi

1 Iliada, XVIII, 548.

2 Odiseea, VIII; Teogonie, 22 și urm.

Ei au descoperit dependența dintre intervalele muzicale și lungimea corzilor tensionate, au ridicat această descoperire la o teorie despre elementele lumii materiale (care sunt numere sau depind de numere) și au dezvoltat o întreagă teorie etică și terapeutică a muzicii, care , potrivit acestora, este capabilă să întărească sau să restabilească armonia sufletului individual, armonia fiind termenul care desemnează intervalul primar: octava.

I. „Corpusul” platonic

Mai târziu, Platon a abordat toate problemele estetice fundamentale, iar unele dintre ele le-a studiat în profunzime. Întrebările ridicate de acesta și argumentele pe care le-a invocat sunt foarte variate și subtile. Ele sunt împrăștiate în dialogurile sale, dar cele mai importante analize apar în a), lón, Simpozionul și Republica, care corespund scrierilor sale din tinerețe, până în perioada anterioară Academiei (în jurul anilor 399-387 î.Hr.); b), în Sofistul și Legile, întocmit la sfârșitul vieții sale (în jurul anilor 367-348/347 î.Hr.), și c), în Redro, întocmit între acele două perioade. Deși poate nu este de Platon, Hippias Major este foarte platonic și pare inspirat de el3.

1.1. Artă și pricepere

Când vorbim astăzi despre estetica lui Platon, ne referim la ideile sale filozofice despre artele plastice asupra cărora el reflectă: artele vizuale (pictură, sculptura, arhitectura), artele literare (poezie epică, lirică, dramatică) și artele cu intervenție muzicală (dans). și cântând). Platon nu le atribuie un nume special; Pentru el, ei intră în cele mai ge-

3 În această lucrare nu se va face nicio distincție între ideile lui Platon și cele ale lui Socrate.

nerico de „skill” (techne), care include orice fel de pricepere, manuală sau de altă natură, de la priceperea în prelucrarea lemnului la pricepere politică. La Sofist (265-266), aptitudinile sunt împărțite în „achizitive” și „productive”, acestea din urmă subdivizându-se în:

1) producătoare de obiecte reale, atât de origine umană, cât și divină (plante și elemente realizate de zei, case și cuțite făcute de oameni) și

2) producătoare de „imagini” (eidola), care pot fi și umane sau divine (reflecții și vise ale zeilor, realizări picturale ale oamenilor). Imaginile, care imită dar nu pot îndeplini funcția originalelor lor, sunt subdivizate în continuare: imitatorul poate realiza a), o reprezentare autentică (eikon), cu aceleași proprietăți ale modelului său, sau b), o reprezentare aparentă sau aspect. {phan-tasma), care seamănă doar cu originalul (cum ar fi atunci când arhitectul face coloanele mai groase în vârf pentru a nu da senzația de îngustare). Este o imitație falsă, aparențe înșelătoare. Cu toate acestea, Platon consideră că această distincție este dificil de menținut, deoarece este esențial pentru orice imitație ca ea să difere într-un fel de originalul ei; Dacă ar fi perfect, nu ar fi o imagine (eidolon), ci un alt exemplu al aceluiași lucru, un alt pat sau un cuțit 4. Astfel, fiecare imitație este într-un anumit sens și adevărată și falsă, are atât ființă, cât și non- fiind5 .

1.2. Imitaţie

Termenul de „imitație” (mimesis) este unul dintre cele mai problematice din estetica lui Platon, deoarece denotația lui se extinde și se contractă neîncetat odată cu mișcarea dialecticii; și același lucru se întâmplă cu cel al substituenților și sinonimelor sale, methexis (participarea), ho-moiosis (asemănarea) și paraplezia (asemănarea).

4 Cratylus, 432.

5 Sofist, 240 C.

Dacă, într-un anumit sens, toate lucrurile create sunt imitații ale arhetipurilor sau „formelor” lor eterne, Platon pare să considere și reprezentările picturale, poeziile dramatice și cântecele drept imitații într-un sens mai strict: sunt imagini. Acesta este cel care plasează artele în al doilea grad de distanțare față de realitatea formelor, în cel mai de jos dintre cele patru niveluri de cunoaștere, eikasia (conjectura).Unele opere de artă, totuși - iar Platon vorbește uneori ca referindu-se la toate ele – sunt imitative în sensul cel mai peiorativ, asemenea aparențelor înșelătoare. În Cartea X a Republicii, se spune că pictorul reprezintă patul nu așa cum este, ci așa cum apare. Acesta este ceea ce îl plasează în „tribul imitatorilor” 6 7 și îl împerechează cu pseudo-meșteșugari8, care nu au o îndemânare autentică, ca medicamentele, ci mai degrabă o pseudo-deprindere sau îndemânare (trib), ca cosmeticele, care dau. ne este o aparență de sănătate mai degrabă decât sănătatea însăși.

1.3. Frumuseţe

Pe această linie, Platon îi adresează o întrebare de cea mai mare importanță pentru el ca metafizician: Ar trebui ca artele să conțină sau să fie vehicule ale cunoașterii? Înainte de a aborda această întrebare, trebuie luată în considerare o alta. Dacă arhitectul, ca creator de aparențe, schimbă realitatea pentru a o face mai plăcută ochiului, de ce o face? Căutați acele imagini care trebuie să arate frumos9. Acesta constituie un alt fapt de bază despre arte. Potrivit lui Platon, artele pot întruchipa sau materializa în diferite grade calitatea frumuseții10. Frumusețea lucrurilor concrete se poate schimba

6 Republica, 509-511.

7 Timeu, 19 D.

8 G orgii, 463-465.

9 Sofist, 236 A.

10 to kalon este un termen care poate lua sensuri mai generale de adecvare sau comoditate pentru a funcționa, dar apare adesea într-un sens mai riguros estetic.

schimba sau dispare, poate fi evident pentru unii si nu pentru altii n; dar, dincolo de aceste încarnări temporare, există o formă eternă și absolută de frumusețe. Existența sa poate fi demonstrată dialectic, ca și cea a celorlalte forme; dar, după Platon, cunoaşterea sa directă trebuie încercată prin frumuseţile parţiale şi mai slabe evidente simţurilor, rezultând în orice caz de acces mai uşor decât celelalte forme11 12.

Unde este cel mai bine descrisă calea care duce la frumos este în Simpozion: Omul posedat de iubirea (eros) de frumos, trebuie să treacă de la frumusețea trupească la frumusețea intelectuală, la frumusețea instituțiilor, a legilor și chiar a științelor și, în cele din urmă , la frumusețea însăși. De remarcat că Diotima din Mantineia, care prezintă această descriere, nu atribuie artelor niciun rol într-un asemenea proces; Acest pas a fost făcut de urmașii lui Platon.

De asemenea, este important să ne întrebăm despre ce este frumusețea sau, dacă aceasta nu poate fi determinată abstract, ce condiții sunt necesare pentru ca frumusețea să fie întruchipată într-un obiect. Argumentul prezentat în Hippias Mayor stabilește diverse posibilități, mai ales că frumusețea este fie ceea ce este benefic sau plăcut prin simțurile auzului și văzului, fie depinde de asta. Totuși, în Philebus găsim o analiză atentă care duce la concluzia că lucrurile frumoase țin cont de proporția corespunzătoare dintre părți, printr-un calcul matematic I3. „Calitățile de măsură (metron) și proporție (simetrin) în mod invariabil... constituie frumusețe și excelență.”14 15. Și, deoarece este sau depinde de măsură, frumuseții i se atribuie un loc înalt în lista finală a bunurilor ls. .

11 Republica, 479 A.

12 Fedru, 249 î.Hr.

13 Cf. Timaeus, 87, CD; Politician, 284 A.

14 Philebus, 64 E.

15 Philebus, 66 A-B; cf. Sofistul, 228 B.

1.4. Arta si cunoasterea

Cunoașterea {episteme), diferită de simpla părere (doxa), este o înțelegere a formelor eterne; ceva ce Platon neagă clar artelor, ca imitații ale imitațiilor. Și astfel, poetul apare plasat la al șaselea nivel de cunoaștere în Petru"; și se afirmă că îl interpretează pe Homer nu cu „artă sau cunoaștere”, ci mai degrabă irațional, ignorând ceea ce spune sau de ce ar putea avea dreptate sau greșit. Pe de altă parte, o operă de artă care întruchipează frumusețea are o anumită relație directă cu o formă. Iar dacă artistul inspirat de Muze este ca un ghicitor în ignoranța sa despre ceea ce face, el poate avea un fel de intuiție care depășește cunoștințele obișnuite16 17 18 19 20 21 *. Nebunia lui (mama) se poate datora posesiunii de către o divinitate care îl inspiră cu adevărat. Mai mult, întrucât artele ne pot oferi asemănări autentice, nu numai de aparențe, ci și de realități, și chiar pot imita caracterul sau personalitatea morală a sufletului uman 23 24, este posibil, și chiar obligatoriu, să le judecăm după adevărul sau asemănarea lor cu realul. Judecătorul competent, mai ales în dans și cântec, trebuie să posede, „în primul rând, o cunoaștere a naturii originalului; apoi, o cunoaștere a exactității copiei; iar în al treilea rând, o cunoaştere a perfecţiunii cu care se execută copia” 2'.

16 Republica, 598-601.

17 248D.

18 532C.

19 Cfr.Scuze,22.

20 Menon, 99C; Timeeus, 71 E-72 A.

21 Cfr. Legi, 682 A. .

32 Fedru, 245 A; lon, 533 E, 536B.

® Republica, 400-401 B; cfr. Xenofon, Memorabilia, III, viii.

24 Acte, 669 AB.

1.5. Arta si morala

Deprinderea supremă, pentru Platon, este arta legiuitorului și a educatorului, care trebuie să spună ultimul cuvânt despre arte, pentru

că sunt chemați să garanteze că își joacă rolul corespunzător în mecanismul întregii ordini sociale. Prima problemă este de a descoperi ce efecte produc artele asupra bărbaților, iar această problemă are două aspecte. În primul rând, există delectabilitatea art. Pe de o parte, tocmai înzestrate cu frumusețe, plăcerile pe care le oferă arta sunt pure, nealterate, inofensive 25, spre deosebire de plăcerea de a zgâri o zonă cu mâncărime, care este precedată și urmată de disconfort. Dar, pe de altă parte, poezia dramatică presupune reprezentarea unor personaje lipsite de demnitate, care se comportă într-o manieră nedorită (golindu-și vocile sau gemete) și inducând publicul la râs sau plâns nemoderat. Prin urmare, plăcerile sale trebuie condamnate, din cauza efectelor lor pernicioase asupra caracterului. În al doilea rând, dacă luăm în considerare această tendință a artelor de a influența caracterul și conduita, observăm din nou două aspecte. În Republica și legile, Platon își exprimă foarte clar convingerea că imitarea literară a comportamentului rău este o invitație implicită la imitarea acestui comportament în propria viață26. Prin urmare, legendele despre zei și eroi care se comportă imoral trebuie excluse din educația tinerilor paznici ai Republicii, în timp ce poveștile în care zeii și eroii se comportă așa cum ar trebui, chiar trebuie găsite sau scrieri27. De asemenea, muzica compusă în moduri enervante trebuie înlocuită cu una mai potrivită28.

Dar asta nu înseamnă că artele nu ar trebui să fie

25 Fedru, 51 î.Hr.

26 Legi, 665 B.

27 Republica, 376 E-411; cf. Legi, 800-802, 664 A.

28 Republica, 398 E; 411 A.

nu joacă niciun rol în viața culturală și educația cetățenilor. De fapt, teama de influența lor, care stă la baza cenzurii și normativității severe a lui Platon, este însoțită de un respect la fel de mare. Măsurarea, atât de strâns legată de frumos, este, până la urmă, strâns legată și de bunătate și virtute. Muzica, poezia și dansul sunt, în cele mai bune cazuri, mijloace indispensabile pentru educarea caracterului, capabile să-i facă pe oameni mai buni și mai virtuoși. Problema, așa cum o vede Platon în rolul său de legiuitor, este de a garanta responsabilitatea socială a artistului creator, insistând că propriul său bine, ca și cel al fiecărui cetățean, trebuie să fie subordonat și ordonat binelui comunității. * *

и Legi, 655 A; Protagoras, 326 A-B; Republica, 432.

Legi, 653-654, 664.

IL Poziţia aristotelică

Cunoștințele noastre despre teoria estetică a lui Aristotel derivă în principal din mica colecție de note de prelegere care ne-au ajuns sub numele de Poetica sa, compusă probabil în jurul anilor 347-342 î.Hr. și cu adăugiri ulterioare. Textul pare alterat, iar argumentul este condensat și dificil. Nicio lucrare, în întreaga istorie a esteticii, nu a ridicat probleme atât de greoaie de interpretare; dar niciun altul, la rândul său, nu a exercitat atât de multă influență asupra teoriei și practicii criticii literare.

II.1. Arta poeziei

Prima sarcină a lui Aristotel este să definească arta poeziei (poietike), care constituie tema operei. Aristotel stabileşte o distincţie între trei feluri de „gândire”: cunoaştere (theoria), acţiune (praxis) şi realizare (poiesis)31; dar în Poetică foloseşte „poiesis” într-un sens mai strict. Un tip de realizare este imitația, pe care Aristotel pare să o ia pur și simplu ca reprezentând obiecte sau evenimente. Arta imitativă se împarte în: 1) arta de a imita aparițiile vizuale prin culoare și design

31 Vezi Metafizica, E 1; Subiecte, VI, 6.

bujo, și 2) arta poeziei, imitarea acțiunii umane (praxis) prin versuri, cântec și dans. Astfel, arta poeziei se deosebește de cea a picturii prin mediul său (cuvinte, melodie, ritm), iar de istoria filosofiei versificate (poezia lui Empedocle) în virtutea obiectului pe care îl imită. Două dintre speciile de artă poetică prezintă cel mai mare interes pentru Aristotel: drama (fie că este tragică sau comică) și poezia epică, care se deosebește de comedie prin gravitatea acțiunilor imitate.

Ceva de cea mai mare importanță în tratatul lui Aristotel este metoda sa de cercetare, deoarece încearcă să prezinte o teorie sistematică despre un anumit gen literar. Aristotel întreabă: Care este natura artei tragice? Și aceasta îl face să reflecteze nu numai asupra cauzelor sale materiale, formale și eficiente (multe dintre observațiile sale în acest sens au valabilitate permanentă pentru teoria literară), ci și asupra cauzei sau sfârșitului ei final (ielos). Ce este o tragedie bună și ce o face bună; Care sunt „cauzele perfecțiunii artistice și opusul ei”? *33 34 35*. Această funcție a tragediei, crede Aristotel, trebuie să fie menită să ofere un anumit tip de experiență plăcută — „plăcerea propriu-zisă” (oikeia hedone) a tragediei” — și, dacă natura acestei plăceri poate fi determinată, atunci va fi posibil. pentru a justifica criteriile în virtutea cărora putem spune că o tragedie este mai bună decât alta.

II.2. Plăcerea de a imita

Aristotel sugerează pe scurt două motive care dau naștere tragediei. Primul, că imitația îi este firească; iar recunoaşterea imitaţiei este o cauză naturală a plăcerii pentru om, din moment ce el găseşte

T- Poetica, cap. 1.

33 Poetică, cap. 2 și 6.

31 Poetică, cap. 26.

35 Poetică, cap. 14, 23 și 26.

3G Poetics, cap. 4.

plăcut de învățat, iar recunoașterea, de exemplu, a reprezentării unui câine, este o formă de învățare 37. Întrucât tragedia este imitarea unui tip special de obiect, și anume, evenimente care provoacă frică sau compasiune, auto-plăcerea sa " este plăcerea derivată din milă și frică prin imitație” 38. Problema care apare în mod evident este modul în care putem obține plăcerea din emoțiile resimțite care sunt dureroase 39 40 41 42. Răspunsul cel mai exact al lui Aristotel este că, deși obiectul imitat poate fi el însuși neplăcut în aparenţă, plăcerea de a contempla imitaţia poate învinge neplăcerea, ca şi în contemplarea desenelor de cadavre bine făcute *°. Aici Aristotel oferă un răspuns parțial la unul dintre motivele lui Platon de scepticism cu privire la artă; Aristotel consideră că plăcerea estetică de bază este ceva cognitiv, de același fel cu plăcerea filosofului (deși, fără îndoială, de un nivel inferior).

II.3. Plăcerea frumuseții

Tragedia, în cuvintele lui Aristotel, „decurge și din dispoziția noastră naturală pentru „melodie și ritm”. El nu dezvoltă acest punct și, eventual, postulează un fel de impuls decorativ. simțim cu melodia și ritmul se poate referi la ceea ce frumusețea în general produce în noi.” Un lucru frumos (kalliste), sau o ființă vie, sau orice structură compusă din părți, trebuie să aibă nu numai o aranjare ordonată a acelor părți, ci de asemenea, o dimensiune care nu este întâmplătoare.” „Astfel, o tragedie – sau intriga ei – poate fi „frumoasă”, adică

37 Cf. Retorică, I, xi.

38 Poetică, cap. 4.

39 Cf. definiţiile „fricii” şi „milei” din Retorică, II, V, viii.

40 Vezi De partibus antmalium, I, xi; Retorică, I, xi.

41 Poetică, cap. 4.

42 Poetică, cap. 7.

artistic perfect '3. Iar „plăcerea proprie" a epopeei, de exemplu, depinde de unitatea ei, de ea fiind „ca o ființă vie completă" (grădina zoologică), cu un început, un mijloc și un sfârșit. Această analogie evocă Fedroul lui Platon43 44 4S 46. 47 48, deoarece perfecțiunea obiectului simțit sau contemplat produce cel mai înalt grad de plăcere propriu organului care simte sau înțelegerii care contemplă.

II.4. UNIVERSALUL

Dacă funcția poeziei tragice constă în procurarea anumitor tipuri de plăceri, putem investiga acum caracteristicile pe care trebuie să le aibă o anumită operă pentru a trezi sau a inhiba o asemenea plăcere. Concentrarea și coerența acestui lucru depind, în mare măsură, de intriga și de sentimentul de inevitabilitate în desfășurarea sa." Acest lucru se va realiza, evident, mai mult atunci când personajele acționează în conformitate cu natura lor particulară, când reproduc „tipul de lucruri care s-ar spune sau le-ar face o anumită persoană în funcție de o anumită probabilitate sau necesitate, ceea ce tinde să facă compoziția poetică.” Acest tip de comportament, adică comportamentul care răspunde legilor psihologice, este numit „universal” prin Aristotel, punându-l în contrast cu evenimentele unei cronici istorice, care consideră drept nelegate cauzal elemente ale unor incidente particulare („ce a făcut Alcibiade sau ce i s-a făcut”).

Acest pasaj celebru a inspirat multe teorii ulterioare despre artă, care imită universale sau esențe, dar al căror secret (pentru Aristotel) constă în faptul că poetul trebuie să-și facă argumentul plauzibil legându-l de adevărurile psihologice generale. Acest lucru important

43 Poetică, cap. 1 și 13.

44 Poetică, cap. 23.

45 264 C.

46 Etica Nicomahea, X, iv.

47 Poetică, cap. 10.

48 Poetică, cap. 9.

Acest punct adaugă un alt nivel la apărarea lui Aristotel (împotriva lui Platon) a statutului cognitiv al poeziei, deoarece poetul trebuie să înțeleagă cel puțin natura umană, altfel nu va putea face un argument bun.

II.5. Catarsisul

În definiția aristotelică a tragediei 49 50 există o frază care a dat naștere la nenumărate interpretări: di eleou kai phobou perainousa ten toiouton pathema-ton katharsin “. S-a interpretat că Aristotel are o altă teorie, nu despre plăcerea imediată a tragediei, ci despre efectele sale psihologice mai profunde. Această frază este singura bază pe care Poetica o oferă pentru o asemenea interpretare; dar în Politica51 Aristotel propune clar o teorie cathartică a muzicii, afirmând chiar că se va ocupa mai pe deplin de catharsis „când vom vorbi mai târziu de poezie”: un avertisment care se referă, posibil, la părțile presupuse pierdute ale Poeticii. Dacă tragedia produce o catarsis a emoțiilor, mai sunt și alte probleme pentru a elucida ceea

ce gândește Aristotel: de exemplu, dacă gândește în sens medical (o purificare a emoțiilor, eliminarea lor printr-un anumit mecanism mental), sau în sens religios. si curatare (o purificare a emotiilor, transformarea lor intr-o forma mai putin nociva). Ambele simțuri au precedente. Și mai există și întrebarea dacă Aristotel a crezut doar într-un catharsis al milei și al fricii sau, prin ele, al tuturor emoțiilor distructive.

În orice caz, cu această interpretare Aristotel ar încerca să răspundă celei de-a doua obiecții a lui Platon la poezie spunând că poezia îi ajută pe oameni.

49 Poetică, cap. 6.

50 „Prin milă și frică, se realizează epurarea acestor emoții”.

51 VIII, 7.

® În cartea X a Publicului Pe.

a fi rațional. Interpretarea tradițională a fost recent pusă la îndoială de profesorul Gerald F. Else, care susține că catarsisul nu este un efect asupra audienței sau cititorilor, ci ceva realizat în spectacolul în sine, o purificare a eroului, o eliberare a „petei de sânge. " a crimei sale prin recunoașterea ei, oroarea lui față de ea și descoperirea că aceasta s-a datorat unei "greșeli grave" (hamartia} din partea sa. Această interpretare nu pare să se potrivească cu unele tragedii. Dacă este corectă, Aristotel nu are nicio teorie terapeutică a tragediei, dar poate să-i răspundă lui Platon că nu trebuie să ne temem de efectele imorale ale tragediei, deoarece, cel puțin cei mai buni, vor trebui să arate un fel de progres moral, dacă aspiră. să fie capabil din punct de vedere structural să miște tragic privitorul.

III. Ulterior filozofii clasici

Poetica lui Aristotel nu pare să fi fost accesibilă succesorilor săi. Ideile sale au exercitat o oarecare influență prin lucrările (în mare parte pierdute) ale discipolului său favorit Teofrast; de fapt, Tractatus Coislinianus 53 arată o oarecare cunoaștere a operei lui Aristotel, deoarece definiția lui a comediei seamănă considerabil cu definiția lui Aristotel a tragediei. În perioada clasică târzie, stoicismul, epicureismul, scepticismul și neoplatonismul au înflorit competitiv și fiecare dintre aceste școli ideologice a adus o anumită contribuție la istoria esteticii.

III.1. Stoicism

Stoicii erau interesați mai ales de poezie și de problemele semanticii și logicii. Zenon, Cleanthes și Chrysippus au scris tratate de poezie, care s-au pierdut. Prin Filodem avem cunoștință despre o lucrare a stoicului Diogene din Babilon despre muzică, iar De Officiis al lui

Cicero ne dă vești despre o lucrare despre frumusețe datorată lui Panaetius. Ambii par să fi susținut că frumusețea depinde de dis

53 greacă, probabil secolul I î.Hr. c.

poziţia părţilor 54 * 56. Deliciul frumosului era legat de virtute, care se manifestă într-o viaţă ordonată, trăită cu decor (a prepon). Și astfel, ei credeau că din poezia bună se poate obține nu numai plăcerea irațională (hedone), ci chiar o înălțare rațională a sufletului (chara), în conformitate cu obiectivul stoic al liniștii. Stoicii au subliniat avantajele morale ale poeziei ca principală justificare și au susținut că poate alegoriza adevărata filozofie.”

IП.2. Epicureismul

Epicurienii nu țineau prea multă muzică și plăcerile ei; dar aceasta se bazează parţial pe aversiunea greşit înţeleasă a lui Epicur faţă de critica muzicală57. Două lucrări importante ale lui Filodim din Gadara (secolul I î.Hr.), dintre care o parte au fost găsite la Herculaneum, oferă o dovadă suplimentară a gândirii epicureene asupra artelor. În lucrarea sa Despre muzică (Peri mousikes), Philodemus susține primul argument cunoscut în favoarea a ceea ce mai târziu s-a numit „formalism”, susținând (împotriva pitagoreenilor, Platon și Aristotel) că muzica, de la sine – în afară de cuvinte. , ale cărui efecte sunt adesea confundate cu cele ale muzicii în sine – este incapabil să trezească emoții sau să producă transformări etice ale sufletului. Iar în lucrarea sa Despre poezii (Peri poem-ton), el spune că bunătatea poetică (to poietikon agathon) nu este determinată nici de intenția didactico-morală (didaskalia), nici de plăcerea tehnicii și a formei (psihagogia), nici prin suma celor două, ci prin unitatea formei și a conținutului, despre a căror concepție nu știm nimic.

51 Convenentia partium, cu cuvintele lui Cicero.

s' Vezi Strabon, Geografie, I, i, 10; I, II, 3.

56 Potrivit lui Sextus Empírico, Împotriva profesorilor, VI, 27.

57 Vezi Plutarh, Despre faptul că nu se poate trăi plăcut după doctrina lui Epicur, 13.

Principalele linii de reflecție privind literatura din perioada romană par să fi fost practice și pedagogice. Două lucrări au exercitat o influență deosebită (deși a doua dintre ele abia după redescoperirea ei în perioada modernă): Ars poetica sau Epistola către Pisones, de Horațiu, care tratează diverse chestiuni de stil și formă, și lucrarea Despre ridicarea în poezie*, scrisă probabil în secolul I, poate de un grec pe nume „Longinus”. Această lucrare vie și strălucită descrie în termeni emoționali condiția scriitorului bun, spunând de exemplu că transportă sufletul; El reflectă și asupra condițiilor stilistice și formale ale acestui efect.

III.3. Plotin

Reflecția filozofică a continuat în școlile platoniciene până când închiderea Academiei din Atena de către Tustinian I în anul 529, a avut punctul culminant în sistemul neoplatonic al lui Plotin. Trei dintre cele cincizeci și patru de tratate ale sale care compun cele șase Eneade se referă în special la probleme estetice: „Despre frumusețe” M, „Despre frumusețea intelectuală” 6D și „Cum a apărut multiplicitatea formelor ideale: și despre bine” 58 59. 60 61.

În această perspectivă, în spatele lumii vizibile se află „Unul” (Γo ben), sau „Primul”, care constituie realitatea supremă în prima sa „ipostas” sau misiune, mai presus de toate conceptele și cunoștințele. În a doua sa ipostază, realitatea este „Intelectul” sau „Mintea” (nous), dar și formele platonice cunoscute de el. În a treia ipostază este „Sufletul Total” (psyché), sau principiul creativității și vieții. În cadrul schemei sale – cu gradații infinite de ființe care „emanează” din

58 Peri hypsous, sau Pe sublim.

59 I, vi.

60V , viii.

61 VI, vii.

3. 4

„Lumina” centrală – Plotin dezvoltă o teorie foarte originală a frumuseții, deși inspirată de Simpozion și alte dialoguri platonice. Tratatul „Despre frumusețe” începe prin a avertiza că frumusețea se găsește în lucrurile văzute și auzite, precum și în bunul caracter și în buna purtare62; Întrebarea care se pune este următoarea: „Ce face toate aceste lucruri amuzante?”

Primul răspuns pe care îl analizează și îl respinge este cel al stoicilor. Frumusețea este sau depinde de simetrie. Plotin spune că simplele calități sensibile (culori și tonuri), precum și calități morale, pot avea frumusețe, deși nu pot fi simetrice; În plus, un obiect își poate pierde o parte din frumusețea sa (cum ar fi atunci când o persoană moare) fără a pierde nicio simetrie. În consecință, simetria nu este nici o condiție necesară, nici suficientă a frumuseții. Nu există frumusețe fără participarea la forma ideală, adică fără întruchiparea ideilor platonice; Ceea ce face diferența într-o piatră înainte și după ce artistul o sculptează este faptul că sculptorul îi dă formă. Acolo unde sunt prezente forme ideale, spune el, confuzia a fost „transformată... în cooperare” când un obiect este unificat, „frumusețea stă pe tronul său”. Un lucru omogen, ca o pată de culoare, este deja unificat prin asemănarea tuturor; Un lucru eterogen, precum o casă sau o navă, este unificat de prezența formei, care este un gând divin.” În experiența frumuseții, sufletul se bucură să recunoască în obiect o anumită „afinitate” cu sine, deoarece în această afinitate devine conștient de propria sa participare la forma ideală și divinitatea sa. Iată sursa istorică a misticismului și romantismului în estetică.

Dragostea, în sistemul lui Plotin, este întotdeauna dragostea de frumos, de o frumusețe supremă și absolută, prin cele mai rele și mai bune manifestări ale ei în natură.

„2

63

64

65

66

I, vi, 1.

VI, vii, 22.

Eu, am văzut, 2.

Eu, am văzut, 2.

Ili, V, 1.

35

natura sau în opera artistului-meşter6'. În acest moment al reflecției lui Plotin, o parte din ambivalența lui Platon cu privire la artă reapare, deși cu factori atenuanți și aproape de a fi depășită în monismul de bază al sistemului. Ne întoarcem de la contemplarea frumuseții sensibile la delectarea acțiunilor frumoase, la frumusețea morală și la frumusețea instituțiilor, pentru a ajunge în sfârșit la frumusețea absolută67 68. Plotin distinge trei căi către adevăr: cea a muzicianului, cea a iubitului și cea a iubitului. a metafizicianului 69 * 71; și vorbește despre natură ca fiind înzestrată cu o frumusețe capabilă să provoace în admiratorul ei extaz ideea acelor și a altor frumuseți superioare care se reflectă în ea. Nici nu ar trebui să disprețuim artele făcând apel la faptul că sunt simple imitații". pentru că atât pictorul, cât și obiectul pe care îl reproduce, sunt, până la urmă, imitații ale formei ideale; Mai mult, pictorul poate fi capabil să imite forma într-o asemenea măsură încât „compenseze deficiențele naturii.” 72 73 74 75 Cu toate acestea, în stilul său cel mai religios, Plotin ne amintește că frumusețea pământească și vizibilă ne poate distrage atenția. din frumusețea infinită că „frumusețea autentică”, sau „ultra-frumusețea”, este invizibilă”, și că cine a reușit să fie frumos, și deci divin, nu mai contemplă și nici nu mai are nevoie de ea”. Folosind din nou o anumită comparație foarte familiară, filosoful mistic lovește scara după ce a ajuns acasă.

67 I, vi, 7; VI, ii, 18; V, iii, 8-10.

ts I, vi, 8-9; II, ix, 16.

69 I, iii, 1-2.

™ II, ix, 7; V, viii, 2-3.

71 Aici se apropie cel mai mult de o rectificare a Republicii, Cartea X.

72 V, viii, 1; cf. V, ix, 11.

73 V, V, 12.

74 VI, vii, 33.

75 V, vii, И.

36

IV. Evul Mediu

Părinții Bisericii primare au menținut o anumită suspiciune față de frumos și de arte: se temeau că interesul excesiv pentru lucrurile pământului ar putea dăuna sufletului, a cărui vocație adevărată se află în altă parte; și erau mai ales suspicioși pentru că literatura, drama și artele vizuale de care cunoșteau erau strâns legate de culturile păgâne ale Greciei și Romei. Cu toate acestea, în ciuda riscului idolatriei, sculptura și pictura au fost acceptate de ei ca suporturi licite ale evlaviei și au acceptat, de asemenea, literatura ca parte a educației artelor liberale. Interesul pentru problemele estetice nu a făcut parte din filozofia medievală; Cu toate acestea, unele linii importante de gândire pot fi urmărite în lucrările celor mai importanți doi gânditori.

IV. 1. Sfântul Augustin

În Confesiunile sale nr

76 IV, XIII.

37

ca parte a unui întreg. Din scurtul dumneavoastră comentariu, nu putem fi siguri de natura exactă a acestei distincții. Reflecțiile sale ulterioare asupra frumuseții sunt împrăștiate în lucrările sale, și mai ales în De ordine (din anul 386). De vera religione (din anul 390) și De musica (între 388391), care constituie un tratat de măsură.

Conceptele cheie în teoria augustiniană sunt unitatea, numărul, egalitatea, proporția și ordinea; Dintre ele, unitatea este noțiunea de bază, nu numai în artă77, ci și în realitate. Existența lucrurilor individuale care formează unități, și posibilitatea de a le compara în vederea egalității sau asemănării, dă naștere proporției, măsurării și numărului78 79. În mai multe locuri el insistă că numărul este fundamental, atât pentru ființă, cât și pentru frumos: „Examinați frumusețea formei corporale și veți descoperi că toate lucrurile sunt la locul lor din cauza numărului”. Numărul dă naștere ordinii, aranjarea părților egale și inegale într-un întreg integrat conform unui scop. Iar din ordine decurge un al doilea nivel de unitate,

unitatea care reiese din întreguri eterogene, armonizate sau dispuse simetric prin relații interne de similitudine între părțile 8°.

O trăsătură importantă a teoriei augustiniene este că percepția frumosului implică o judecată normativă. Percepem obiectele ordonate ca fiind ajustate la ceea ce ar trebui să fie, iar obiectele dezordonate ca neajustate la el; Acesta este motivul pentru care pictorul poate rectifica pe parcurs și criticul poate judeca81. Dar această perfecțiune sau imperfecțiune nu poate fi doar percepută82; spectatorul trebuie să poarte în el un concept al ordinii ideale, care i-a fost dat

~ De ordine, II, xv, 42.

78 De muzică, VI, xiv, 44; xvii, 56; De libero arbitrio, II, viii, 22.

79 De libero arbitrio, II, xiv, 42.

80 De vera religione, xxx, 55; xxxii, 59; De muzică, VI, xvii, 58.

S1 De vera religione, xxxii, 60.

82 De muzică, VI, xii, 34.

printr-o anumită „iluminare divină”. De aici rezultă că judecata frumosului este valabilă în mod obiectiv: în ea nu poate apărea nicio relativitate 83 84 85 86.

Sfântul Augustin abordează și problema adevărului literar, iar în Soliloquiile sale (387) propune o distincție destul de subtilă între diferitele tipuri de minciună sau înșelăciune. În iluzia perceptivă, vâslatorul vertical pare a fi îndoit și ar putea fi; dar statuia nu poate fi un bărbat și, prin urmare, nu este „falsă”. La fel, personajul fictiv poate să nu fie real și să pretindă că este, dar nu prin propria sa voință, ci doar prin aplecarea la voința poetului 81.

1V.2. Sfântul Toma de Aquino

Găsim doctrina Sfântului Toma despre frumusețe în mod concis și aproape fortuit, expusă în câteva pasaje cheie, care au devenit pe bună dreptate faimoase pentru implicațiile lor bogate. Bunătatea este una dintre „transcendentale” în metafizica sa, fiind predicabilă tuturor ființelor și prezentă în toate categoriile aristotelice; Este Ființa considerată în raport cu dorința sau apetitul.” Agreabilul sau plăcutul este una dintre diviziunile bunătății: „ceea ce desăvârșește mișcarea apetitului sub formă de odihnă în lucrul dorit, se numește plăcut” 8G! Și frumusețea este ceea ce face plăcere ochiului (pulchra enim dicuntur quae). viza placent}87 88.

Desigur, aici contemplația „vizuală” se extinde la orice altă percepție cognitivă; perceptia frumusetii este un fel de cunoastere8e. Întrucât cunoaşterea constă în abstracţia formei

83 De Trinitate, IX, vi, 10; De libero arbitrio, II, XVI, 41.

84 II, ix, 16; X, 18; cf. Confesiuni, III, vi.

85 SummaTheologica,I,q.5,art.1.

86 SummaTheologica,I,q.5,art.6.

87 SummaTheologica,I,q.5,art.4.

88 Aceasta explică de ce simțurile inferioare ale mirosului nu apar

și atingere (Summa Theologica, I-II, q. 27, art. 1).

Ceea ce face ca un obiect să fie ceea ce este, frumusețea depinde de formă. Cea mai cunoscută afirmație tomistă cu privire la frumusețe apare într-o discuție despre încercarea lui Augustinian de a identifica persoanele Treimii cu unele dintre conceptele sale cheie: Tatăl cu unitate etc. Frumusețea, spune el, „include trei condiții” 83:

íz) Prima este „integritate sau perfecțiune” (integrità! sive perfecțiune}·, obiectele rupte sau deteriorate sau incomplete sunt urâte.

b) Al doilea este „proporția cuvenită sau armonia (debila proportio sive consonanza}), care se poate referi parțial la relațiile dintre părțile obiectului însuși, dar mai presus de toate se referă la o anumită relație între obiect și persoana care percepe. it: de exemplu, că obiectul clar vizibil este proporțional cu vederea.

c) A treia este „luminozitatea sau claritatea” (clari-tas} sau strălucirea. „Această a treia condiție a fost explicată în mod variat; este legată de tradiția medievală neoplatonică, unde lumina este un simbol al frumuseții și adevărului divine.” Claritatea este acea „strălucire a formei (resplendentia formae) care este difuzată de părțile proporționale ale materiei”, așa cum se spune în broșura De pulchro et bono”, scrisă de Sfântul Toma în tinerețe sau de profesorul său. Alberto Magno. condițiile frumuseții pot fi stabilite univoc, dar frumusețea, făcând parte din bunătate, este un termen analogic (adică are semnificații diferite atunci când este aplicată la diferite tipuri de lucruri). Înseamnă o întreagă familie de calități, pentru că fiecare lucru este frumos. în felul său.” 89 90 91 92 93

89 Summa Theologica, I, q. 39, art. 8.

90 Ver también Summa Theologica, II-II, q. 145, art. 2; Q. 180, articolul 2.

91 Ver el Pseudo-Dionysius, ro Despre nume divine, cap. 4; Robert Grosseteste, De luce și su comentariu al Hexa'émeron.

92 I, vi, 2.

93 Tomás de Aquino, Comentariu la Psalmi, Psalmul 44, 2; cf. Comentariu la Numele Divine, IV, 5

IV.3. Teoria interpretării

Scopul practic pe care primii Părinți și-au propus pentru a clarifica, reconcilia și sistematiza textele biblice pentru a apăra creștinismul de dușmanii externi și abaterile eretice, avea nevoie de o metodă de interpretare exegetică. Tradiția greacă alegorizantă a lui Homer și Hesiod și tradiția rabinică care expune alegoric și Scripturile iudaice, au fost adunate și elaborate cu atenție de Filon din Alexandria. Metodele sale au fost adoptate de Origen, care a distins trei niveluri de înțeles în Scriptură: literal, moral și spiritual sau mistic M. Această metodă a fost transferată în Occident de Ilary de Poitiers și Ambrozie de Milano și a fost dezvoltată în continuare de către Ioan Cassian, a cărui formulare și exemple au devenit exemplare de-a lungul perioadei medievale, până pe vremea lui Dante 95.

În exemplul lui Cassian 96 * Ierusalimul, în Vechiul Testament, este „literal” sau „istoric” cetatea evreilor; La nivel „alegoric”, sau la ceea ce a devenit cunoscut ca „tipic”, se referă profetic la Biserica de mai târziu a lui Hristos; La nivel „tropologic” sau moral, este un simbol al sufletului individual; iar la nivel „anagologic” simbolizează Cetatea lui Dumnezeu. Aceste ultime trei niveluri sunt uneori numite în comun simțuri „alegorice” sau (ca în Sfântul Toma) „spirituale”. Potrivit aceluiași Aquino, sensul „literal” include și enunțuri metaforice.

Origen a insistat că toate textele biblice trebuie să aibă cel mai înalt nivel de înțeles, cel „spiritual”, deși pot lipsi sensul moral și chiar

51 Vezi De principas, IV, i, 16, 18, 20.

05 Vezi scrisoarea lui Dante către Can Grande, 1319, și prologul la Paradis.

96 Collationes, xiv, 8.

” Summa Theologica, I, q. 1, art. 10.

sens literal, în cazul în care ar urma o mare absurditate interpretându-le în acest fel. Origen a fost urmat în aceasta de Sfântul Augustin, dar nu de Hugh de Sfântul Victor, care susține că semnificațiile celui de-al doilea nivel sunt o funcție a primului și că este întotdeauna posibil să se găsească un sens al primului nivel atunci când acesta include metaforă.

Deoarece creștinismul învață că lumea a fost creată de Dumnezeu ex nihilo, mai degrabă decât generată sau configurată din ceva anterior, gânditorii creștini au avut tendința în Evul Mediu să susțină că natura însăși trebuie să poarte urmele sau semnele originii sale și să fie o întruchipare simbolică a cuvantul; În această perspectivă, la fel ca și Sfânta Scriptură, și cealaltă creație a lui Dumnezeu poate fi supusă

interpretării. Astfel, natura devine o alegorie, iar toate obiectele naturale constituie un simbol al ceva ce le transcende. Această viziune atinge dezvoltarea maximă în Juan Escoto Eriúgena * 99 100 * și San Buenaventura

Deși aceste reflecții au fost în primul rând teologice mai degrabă decât estetice, ele au avut o mare importanță pentru istoria ulterioară a esteticii: au ridicat întrebări importante despre natura metaforei și simbolului, atât în literatură, cât și în teologie; Au început reflecția asupra problemelor generale ale interpretării operelor artistice și, în final, au relevat posibilitatea unei ambițioase filozofii a formelor simbolice, în care toată arta poate fi înțeleasă ca un fel de simbol.

88 De doctrina Christiana, III, x, 14; xv, 23.

99 De Scripturis, v; Eruditiones didascalicon, VI, iv, viii-xi.

1M De divisione naturae, I, iii.

'01 Collationes in Hexaemeron, II, 27.

V. Renaşterea

Cel mai interesant progres filosofic realizat în secolele al XV-lea și al XVI-lea a fost revitalizarea platonismului de către o serie de gânditori și crearea unui neoplatonism viguros. Dintre acești gânditori, cel mai proeminent a fost Marsilio Ficino, traducătorul lui Platon și Plotin și fondatorul noii Academii (1462). În De amore 102 și în lucrarea sa principală, Theologia platonica, Ficino și-a însușit o serie de noțiuni estetice fundamentale de la greci și de la Sfântul Augustin și le-a adăugat una dintre ideile sale cele mai originale, o teorie a contemplației bazată pe Fedon.Platonic. În contemplație, spune el, sufletul părăsește cumva corpul pentru a migra către o conștiință pur rațională a formelor platonice. Această concentrare interioară este necesară pentru creația artistică, ceea ce presupune detașarea de real pentru a anticipa ceea ce încă nu există, și este necesară și pentru experiența frumosului. (Aceasta explică de ce frumusețea poate fi captată doar de facultățile intelectuale - văzul, auzul și inteligența - și nu de simțurile inferioare.)

Mai importante pentru viitor au fost însă schimbările produse în concepțiile de bază despre arte și în atitudinile față de acestea. Cele mai importante lucrări în domeniul artelor plastice au fost cele trei cărți de pictură, sculptură și arhitectură.

102 Comentariul său la Simpozion, scris între 1474-1475.

scrisă de Leon Battista Alberti, seria lungă de note scrise de Leonardo da Vinci în vederea unui tratat sistematic despre pictură și notele păstrate ale lui Alberto Durerò, precum și două dintre cărțile sale despre geometrie și perspectivă și despre proporțiile umane. Unul

dintre cele mai serioase eforturi ale acestor artiști și ale altor artiști a constat în stabilirea unui statut pentru pictură în cadrul artelor liberale, separarea acesteia de celelalte arte manuale printre care fusese clasificată de-a lungul Evului Mediu. Pictorul, spune Alberti, are nevoie de un talent și de o abilitate deosebită; are nevoie de o educație liberală și de o cunoaștere a lucrurilor umane și a naturii umane; Trebuie să fii un om de știință pentru a urma legile naturii și a face reprezentări atente ale evenimentelor naturale și acțiunilor umane. De fapt, cunoștințele sale științifice trebuie să fie fundamental matematice, deoarece teoria proporțiilor și teoria perspectivei liniare (care i-a preocupat pe teoreticienii Renașterii, și mai ales pe Durerò) sunt studii matematice, care oferă principiile în cadrul cărora realizarea picturală poate fi unificată și frumoasă. , precum și potrivit pentru reproducere exactă. Argumentul lui Leonardo pentru superioritatea picturii asupra poeziei și muzicii (și, de asemenea, într-o anumită măsură față de sculptură) a urmat linii similare 101.

Interesul pentru fidelitatea reprezentării, care este fundamental pentru teoria Renașterii artelor plastice, se bazează și pe teoria evoluată a muzicii. Teoreticienii muzicii, hotărâți să asigure un loc muzicii printre disciplinele umaniste, au aspirat la o muzică vocală care să atingă forța emoțională și eficacitatea etică atribuite muzicii grecești. Aceștia au subliniat importanța ca muzica să urmeze textul, pentru a întări sensul cuvintelor. Aceste idei au fost apărate, de exemplu, de Giovanni

103 În a sa Della pittura, 1436.

nici prima parte a Tratatului de pictură.

seffe Zarlino în Istitutioni armoniche (1558) și Vincenzo Galilei în Dialogo della musica antica e della moderna (1581).

Poezia Renașterii a fost dominată de Aristotel IC5 și Horațiu.Conceptul de imitație a fost interpretat și criticat în diverse moduri de către teoreticienii italieni. Printre principalele puncte de dezacord și controversă se numără întrebarea dacă poezia poate fi încadrată în genuri fixe și să se supună unor reguli rigide, cum ar fi „unitățile” dramatice adoptate atât de fără compromisuri de Giulio Cesare Scaligero în Poetica sa (1561) și problema fie că poetul se face vinovat de minciuni sau că-și induce cititorii la imoralitate. În aceste controverse, katharsisul aristotelic și condamnarea platoniciană a poeților au fost subiecte fundamentale și comune.

1115 În special conceptul de poezie ca imitație a acțiunii umane.

Teza că poezia aspiră să încânte și să instruiască, deși acest dualism a fost respins de unul dintre cei mai mari teoreticieni, Ludovico Castelvetro, în comentariul său la Poetica lui Aristotel, 1570.

1117 Așa se discută, de exemplu, în Sidney's Defense of Poesie, 1595.

A VĂZUT.   Iluminismul: raționalismul cartezian

Deși Descartes nu dezvoltă nicio teorie estetică și nici nu scrie de fapt nimic despre arte, cu excepția operei sale de tineret Compendium musicae (1618), metoda și concluziile sale epistemologice au fost decisive în dezvoltarea esteticii neoclasice. Ca și în alte domenii, căutarea clarității conceptuale, a rigoarei deductive și a certitudinii intuitive a principiilor de bază a invadat domeniul teoriei critice, iar efectele acesteia pot fi depistate în numeroase lucrări, de exemplu, în L'Art poétique (1674) de Nicolas Boileau. -Despréaux; în Eseul de critică al lui Alexander Pope (1711); în De arte graphica de Charles du Fresnoy (tradus în franceză de Roger de Piles, 1668, și în engleză de Dryden, 1695), și în Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (1722) de Jean Philippe Rameau. Elementele carteziene și aristotelice au fost combinate în conceptele bogat polisemice ale rațiunii și naturii, care sunt centrale pentru toate teoriile artelor. Urmărirea naturii și respectarea regulilor rațiunii au fost identificate în mod obișnuit de artiștii creativi și, de asemenea, în judecăți critice.

În secolul al XVI-lea, normele pentru crearea și evaluarea operelor artistice se bazau în general (deși nu întotdeauna) pe criterii de autoritate, fie că era vorba de presupusa autoritate a lui Aristotel, fie de cea a modelelor oferite de scriitorii clasici. Noul raționalism în estetică era speranța că astfel

normele au primit o bază mai solidă, a priori, prin deducerea unei axiome fundamentale și de la sine înțelese, care este principiul că arta constituie o imitație a naturii, inclusiv universalul, normativul, esențialul, caracteristicul, idealul.

VI.l.. Problema normelor

Controversa privind autoritatea și infailibilitatea normelor sau regulilor reflectă un conflict între rațiune și experiență, între abordări mai mult sau mai puțin empirice ale artei. De exemplu, Corneille 1M, a admis necesitatea de a observa unitatea spațiului, timpului și acțiunii în structura dramatică; dar a mai mărturisit că personal nu s-a simțit în niciun fel „sclav” acestora, fiind nevoit uneori să le rupă și să le modifice pentru efect dramatic sau pentru plăcerea spectatorilor. Molière 108 * 110 * * * a mers și mai departe în experiențele sale. Cu toate acestea, alți teoreticieni le-au rămas fideli în Franța, de exemplu, George de Scudéry și Charles de Saint-Evremond. Dryden 111 a sugerat că, dacă drama are un obiectiv sau un scop, trebuie să fie supusă unor reguli; dar acestea sunt doar probabile și se bazează, în parte, pe experiență. Din această perspectivă, Johnson critică regulile pseudo-aristotelice ale timpului și spațiului.

În ceea ce privește muzică, conflictul dintre rațiune și experiență apare în controversele despre armonie și consonanță, precum și despre absolutitatea nici

108 Astfel, în Samuel Johnson (Prefață la Shakespeare, 1765), „the

reprezentări exacte ale naturii generale” constituie

scopul artei; pictorul „trebuie să examineze, nu individul, ci specia” (Rasselas, 1759, capitolul 10). Iar în Discursurile lui Sir Joshua Reynolds (1778), pictorul este sfătuit „să ia în considerare natura în abstract și să reprezinte în fiecare dintre figurile sale ceea ce este caracteristic speciei sale” (III).

IM În cele trei discursuri ale sale (1660).

"" În Critica sa de l'école des femmes (1663).

În apărarea unui eseu de poezie dramatică (1668).

dar precum evitarea cincimilor paralele. Adepții lui Zarlino au insistat pe o bază matematică pentru acorduri acceptabile; Adepții lui Vincenzo Galilei au fost mai liberali, lăsând urechea să judece. Un fel de conciliere a acestor puncte de vedere se găsește în teoria lui Leibniz 112, conform căreia tonurile muzicale, ca toate senzațiile, sunt amestecuri confuze de infinite mostre de percepții de petites care în fiecare moment sunt în armonie prestabilită cu percepțiile tuturor. alte monade; Atunci când aude un acord, sufletul numără inconștient bătăile și compară motivul matematic care, atunci când este simplu, produce consonanța.

VI.2. Spre o estetică unificată

Teoria carteziană a cunoașterii a condus la o încercare mai sistematică de metafizică a artei 113 cu Alexander Gottlieb Baumgarten. Baumgarten, care a inventat termenul „estetică”, a căutat să ofere o viziune asupra poeziei (și indirect asupra tuturor artelor) ca implicând o anumită formă sau nivel de cunoaștere, „cunoașterea senzorială”. El a luat drept punct de plecare distincţiile carteziene '14, elaborate ulterior de Leibniz115, între ideile clare şi cele obscure, şi între ideile distincte şi cele confuze. Datele simțurilor sunt clare, dar confuze, iar poezia este un „discurs simțit”, adică un discurs în care aceste idei clare și confuze sunt integrate într-o structură. „Claritatea extinsă” a unei poezii constă în numărul de idei clare care sunt combinate în ea, iar regulile care permit realizarea sau judecata poeziei trebuie să țină cont de modurile în care claritatea extinsă a unei poezii poate crește sau scădea .

1,2 Prinții naturii și grației, 1714, parr. 17.

n:* Las Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema per-tinentibus (1735).

Principii de filozofie, I, xlv-xlvi.

115 Discurs despre metafizică, xxiv.

Cartea lui Baumgarten este remarcabil de concisă, iar dezvoltarea ei formal deductivă, cu definiții și derivări, se mândrește cu stabilirea posibilității de a trata, într-un mod acceptabil cartezian, chestiuni aparent nefavorabile unui tratament riguros. Deși nu și-a terminat Asthetik-ul, care ar fi putut să-și generalizeze studiul poeziei, elementele unei teorii generale sunt prezente în Meditationes. Principiul său de bază rămâne încă imitația naturii, principiu care este, de asemenea, fundamental în lucrarea influentă a abatelui Charles Batteux, Les Beaux Arts réduits à un même principe (1746) și în clasificarea importantă a artelor plastice pe care o realizează . „Alembert în Discours préliminaire de la Encyclopédie (1751).

Importanța Laokoon oder über die Grenzen der Malerei unà Poesie (1766) a lui Lessing constă în faptul că, deși nu respinge posibilitatea unui sistem care să pună în relație toate artele, cenzurează analogii superficiale absolute (multe dintre ele bazate pe formula ho -raciana ut pictura poesis, scoasă din context). Lessing a luat în considerare potențialitățile și valorile individuale specifice ale picturii și poeziei în propriile lor medii distinctive. Mediul unei arte este, spune el, „semnele” (Zeichen) pe care le folosește pentru imitație; iar pictura și poezia, atunci când sunt examinate cu atenție în virtualitățile lor imitative, se dovedesc a fi radical diferite. Deoarece este formată din forme și culori simultan, pictura este cea mai potrivită pentru a reproduce obiecte și proprietăți vizibile, putând sugera acțiuni doar indirect; poezia este exact invers. Când o virtualitate secundară a unei anumite arte devine primară, ea nu poate realiza o lucrare perfectă. Prin claritatea și vigoarea argumentului său și prin critica sa ascuțită a ideilor predominante din timpul său, Lessing a dat o nouă întorsătură esteticii.

VII. Iluminismul: empirismul

Concomitent cu dezvoltarea teoriei critice neoclasice a fost orientarea divergentă a reflecției estetice efectuată, în principal, deși nu exclusiv, de teoreticienii englezi în cadrul tradiției empiriste baconiene. Teoreticienii englezi s-au concentrat mai ales pe psihologia artei (deși nu erau simpli psihologi), în special pe procesul creativ și pe efectele artei asupra observatorului.

VILI. Imaginația

Faptul că imaginația (sau „fantezia”) joacă un rol decisiv, chiar dacă misterios, în creația artistică a fost recunoscut pe scară largă. Dar modul său de acțiune – secretul inventivității și al originalității – nu a fost supus unei investigații sistematice înaintea empiriştilor din secolul al XVII-lea. În rândul raționaliștilor, imaginația, considerată ca o facultate de înregistrare a imaginilor sau ca o facultate de combinare a acestora, a jucat cu greu vreun rol în cunoaștere 116. Dar Bacon's Advancement of Learning (1605) a plasat imaginația, ca facultate, la nivelul memoriei și motiv, atribuirea

1111 Vezi Regula a III-a din Regulae a lui Descartes [„construcțiile nebune ale imaginației”]; Principia, I, Ixxi-lxxiii; și Meditația VI.

domeniul poeziei, în felul în care istoria și filosofia (inclusiv, desigur, atât filosofia morală, cât și cea naturală) au fost repartizate altor facultăți.

Thomas Hobbes, în primele capitole din Leviatanul său (1651), a încercat să ne ofere prima analiză a imaginației, definită de el ca „simț în descompunere” referitor la fantasmele sau imaginile, care subzistă după ce mecanismele fiziologice ale senzației au încetat. . . Dar, alături de această „imaginație simplă”, care este pasivă, există și „imaginația compusă”, care creează imagini noi prin aranjarea celor vechi. Hobbes susține că „seria” de gânduri a minții este ghidată de un principiu general al asocierii I1S, dar el nu dezvoltă pe deplin această idee. Nici Locke nu merge prea departe în celebrul capitol „Of the Association of Ideas”, 117 118 119, pe care l-a adăugat la cea de-a patra ediție (1700) a lui Essay Concerning Human Understanding (1690). Tendința ideilor care îi determină să se asocieze și să se succedă în minte a fost considerată de Locke drept ceva patologic al înțelegerii: aceasta explică diverse tipuri de erori și dificultatea de a le eradica120. Acțiunea fanteziei este deosebit de evidentă, după Locke, în tendința limbajului poetic de a deveni figurativ. Deși suntem interesați de plăcere, astfel de ornamente de stil nu ne pot afecta, dar metaforele și comparațiile sunt „capcane perfecte” atunci când suntem interesați de adevăr. Locke reflectă aici o neîncredere în imaginația răspândită la sfârșitul secolului al XVII-lea. Neîncredere care este evidentă într-un pasaj celebru din Istoria Societății Regale (1702), în care autorul său Sprat descrie „modul riguros, gol și natural de a vorbi”, cu cuvinte perfect clare, care trebuie să caracterizeze discursul științific, și con -

117 I, ü.

118 I, iü.

119 II, xxxiii.

120 Cf. Conduita ündersiandingului, alin. 41.

121 III, X, 34; cf. Desfășurarea înțelegerii, paragrafele 32-42.

capcană „tropii și figurile specioase” ale poeziei.

Teoria asocierii ideilor a fost dezvoltată într-o psihologie sistematică de către Hume 122 123 * și de Hartley 123. La Hume, tendința ideilor de a se împerechea între ele datorită asemănării, proximității sau conexiunii cauzale, a constituit un principiu important de explicare. multe operații mentale; Hartley, la rândul său, a dezvoltat această metodă. În ciuda atacurilor la care a fost supus, asociaționismul a jucat un rol crucial în unele încercări din secolul al XIX-lea de a explica plăcerea provocată de artă.

VП.2. Problema gustului

Investigarea efectelor psihologice ale artei și experienței estetice (în termeni moderni), a urmat în evoluția sa două căi diferite, dar care intervin ocazional: 1) încercarea de a realiza o analiză și explicare adecvată a anumitor calități estetice de bază (frumusețea, sublim) și 2) studiul naturii și justificării judecății critice: problema „gustului”. Fără a încerca să despărțim complet cele două lucruri, vom lua în considerare mai întâi acei filozofi din prima parte a secolului al XVIII-lea în a căror reflecție predomină a doua problemă.

O fază de gândire estetică a fost inițiată de scrierile influente ale celui de-al 3-lea conte de Sahftesbury.134 Filosofia lui Shaftesbury a fost în esență neoplatonică, dar, pentru a insista asupra imediată a impresiei noastre despre frumos și, de asemenea, pentru a sublinia ideea lui că armonia percepută Deoarece frumusețea este în egală măsură percepută ca virtute, Shaftesbury a numit „simțul moral” acel „ochi interior” care captează armonia atât în formele sale estetice, cât și în cele etice. S-a constituit ideea unei facultăți speciale destinate aprehensiunii estetice

122 În Tratatul său de natură umană (1739-1740.

123 În lucrarea sa Observaţii asupra omului (1749).

121 Vezi mai ales Moralisti, YlQfí, III; Anchetă cu privire la Vezi mar sau merit, 1699, I și Caracteristici, 1711.

o formă a teoriei gustului. Celelalte contribuții ale lui Shaftesbury la dezvoltarea esteticii sunt descrierea sa a dezinteresului ca o caracteristică a atitudinii estetice I2S și aprecierea sa particulară (în conformitate cu cea a contemporanilor săi John Dennis și Thomas Burnet) a formelor virgine, impresionante și neregulate ale naturii. : un gust care a ajutat să iasă în evidență în timpul secolului al XVII-lea! conceptul de sublim ca calitate estetică distinctă de frumos.

Articolele lui Joseph Addison despre plăcerea estetică din revista The Spectator126 au conceput gustul pur și simplu ca abilitatea de a discerne cele trei calități care dau naștere „plăcerilor imaginației”: măreția (adică sublimititatea), singularitatea (noutatea) și frumusețea. Addison a făcut o oarecare încercare de a explica de ce se așteaptă o mare plăcere de un fel special de la percepția unor astfel de calități; dar nu a mers de acolo. Contribuția sa (demnă de aprecierea gânditorilor care l-au urmat) a constat în modul decisiv și provocator în care a ridicat multe dintre întrebările fundamentale.

Primul tratat adevărat de estetică în lumea modernă a fost lucrarea lui Francis Hutcheson intitulată In-quiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design, prima parte a An Inquiry Into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (1725). Hutcheson și-a însușit ideea lui Shaftesbury despre un simț interior: „simțul frumuseții” este facultatea de a forma ideea de frumusețe în prezența anumitor calități ale obiectelor capabile să o trezească. Simțul frumuseții nu depinde de judecată sau de reflecție; Nu răspunde la aspectele intelectuale sau utilitare ale

lumii și nici nu depinde de asocierea ideilor. Analiza lui a relevat că noi percepem frumusețea unui obiect atunci când acesta prezintă un „amestec adecvat de uniformitate și varietate” 127, astfel încât frumusețea variază cu fiecare dintre obiecte.

125 Moralisti, III.

125 1712, p. 409, 411-421.

127 ed. a II-a„ p. 17.

ele dacă celălalt rămâne constant. În acest fel sunt puse bazele unui model de judecată non-relativistă, iar variațiile de preferință reală sunt explicate ca fiind datorate diferitelor atitudini cu care este abordat obiectul frumos, în artă sau în natură.

Problema unui tip standard de gust a fost punctul de cel mai mare interes pentru David Hume atunci când reflecta asupra problemelor estetice. În Ί reatise, el insinuează că „frumusețea este acea ordine și aranjarea părților care, fie prin constituirea primară a naturii noastre, fie prin obicei, fie prin capriciu, este aptă să ofere plăcere.” și satisfacție sufletului”. admiţând, ca şi Hutcheson, care l-a influenţat considerabil, o bucurie imediată de frumos, dar admitând şi un transfer al acestei bucurii prin asociere. De exemplu, aspectul (nu neapărat realitatea) comodității sau utilității explică de ce multe obiecte sunt considerate frumoase 12S. Așadar, unele tipuri de frumusețe sunt pur și simplu percepute sau nu; Hotărârile care îi privesc nu pot fi rectificate. Dar în alte cazuri, mai ales în artă, argumentarea și reflecția pot modifica hotărârea 1M. Unde se analizează cel mai bine această problemă este în eseul „Of the Standard of Taste.” Hume afirmă aici că este firesc să se caute un model sau un standard de gust, datorită căruia preferințele estetice pot fi numite corecte sau incorecte, mai ales atunci când există sunt manifeste de erori de cazuri („Bunyan este un scriitor mai bun decât Addison”). Normele sau criteriile de judecată trebuie stabilite prin reflectarea inductivă asupra acelor caracteristici ale operelor de artă care le fac cele mai plăcute pentru un observator calificat, adică pentru un observator experimentat, senin, fără prejudecăți. Dar întotdeauna vor exista domenii în care preferința se datorează temperamentului, vârstei, culturii și altor factori * 131

IÆ II, i, 8.

® III, iii, 1.

im Vezi £ПдциГу Despre principiile lui Moráis, 1751, sec. 1.

131 În patru disertații, 1757.

similar nemodificabil prin raționament; Nu există un model obiectiv care să permită ca astfel de diferențe să fie rezolvate rațional.

VII.3. Calitatile estetice

Investigarea condiţiilor necesare şi suficiente de frumuseţe şi alte calităţi estetice 132 133 * * * a fost urmărită cu entuziasm în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În această dezbatere, lucrarea de tineret a lui Edmund Burke intitulată A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas or the Sublime and Beautiful (1757) a jucat un rol important. Argumentarea lui este dezvoltată pe două planuri, fenomenologic și fiziologic. Prima sarcină este să explicăm calitățile care permit obiectelor să trezească în noi sentimente de frumusețe („dragoste” fără dorință) și de sublimitate („minune” fără pericol real). Mai presus de toate, sentimentul sublimului implică un anumit grad de frică – o frică controlată – cu sufletul atras și umplut de ceea ce contemplă u3. Astfel, orice obiect capabil să trezească ideile de durere și pericol, sau este asociat cu astfel de lucruri, sau dacă are calități capabile să funcționeze într-un mod similar, poate fi sublim 1M. Burke continuă spunând că obscuritatea, forța, privația și varietatea, imensitatea care se apropie de infinit etc., contribuie la sublimitatea ll5. Frumusețea primește un tratament analog: emoția paradigmă este un răspuns la frumusețea feminină, excluzând pofta, iar obiectele mici, moi, imperceptibil variabile, delicate etc., pot provoca senzația de frumusețe læ. Aceeași scenă poate fi atât frumoasă, cât și sublimă, dar, datorită opoziției din unele dintre ele

1:0 Conceptul de „pitoresc” a fost adăugat la sfârșitul aceluiași secol.

133 II, 1.

1M I, 7.

13f II, 3-8.

III, 1-16.

condiţii, nu poate fi intens unul dintre ele dacă este ambele.

Burke trece apoi la al doilea nivel al explicației sale din '37. El întreabă ce permite calităților perceptuale să evoce sentimente de frumusețe și sublimitate și răspunde că ele fac acest lucru producând efecte fiziologice precum cele ale iubirii și fricii reale137 138. Aceasta este una dintre celebrele ipoteze ale lui Burke, o primă încercare de estetică fiziologică.

În această perioadă cu adevărat rodnică de cercetări estetice, mulți alți scriitori, mai mult sau mai puțin sofisticați, au contribuit la teoria frumosului și a sublimității și la a pune bazele gustului. Printre cele mai importante lucrări, încă demne de citit pentru unele dintre sugestiile lor, se numără Essay on Taste 139 al lui Gerard, care a folosit pe scară largă asocierea atunci când explica plăcerea pe care ne-o oferă frumusețea, noutatea, sublimitatea, imitația, armonia, ridicolul și virtutea; Elements of Criticism (1762) de Henry Home (Lord Kames), Lectures on Rhetoric and Belles Lettres de Hugh Blair140 și eseul lui Reid despre gust, care face parte din Eseurile sale despre

puterile intelectuale ale omului (1785) . Pe continent, existența sau nu a unui simț estetic special a fost discutată, alături de multe alte probleme, de Jean-Pierre de Crousaz, Traité du beau (1714) și Abbé Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719).). De remarcate sunt și lucrările Temple du goût de Voltaire (1733), Essai sur le beau (1741) de Yves-Marie André și, mai ales, articolul despre frumusețe pe care Diderot l-a scris pentru Encyclopédie (1751), unde analizează experiența frumusețea ca percepție a „relațiilor” {raporturi).

În general, dezvoltarea ulterioară a esteticii empirice a inclus încercări din ce în ce mai ambițioase de ex

137 IV, 1.5..

138 „Frumusețea acționează prin relaxarea armurii întregului sistem” (IV, 19).

139 Scrisă în 1756 și publicată în 1759. Vezi și Eseul său despre geniu, YП4.

uo Dată din 1759 și publicată în 1783.

valorificarea fenomenelor estetice prin asociere; o recunoaștere din ce în ce mai răspândită a calităților estetice, în afară de un concept limitat de frumos; o mai mare reflecție asupra naturii „geniului”, capacitatea de „a capta o grație dincolo de întinderea artei” și o convingere tot mai mare că principiile critice trebuie justificate, dacă pot fi justificate, în cadrul rezultatelor obținute și al nivel înalt de discuţie atins de mişcarea empiristă, poate fi observat foarte bine într-un tratat ulterior al lui Archibald Alison, al său Essays on the Nature and Principles of Taste (1790)I41. Alison renunță la speranța de a obține formule simple de frumos și reduce plăcerea gustului la plăcerea de a urmări o serie de închipuiri, în care unele idei produc emoții și în care întreaga serie este legată de o emoție dominantă. Nu este nevoie de un simț special; Principiile asocierii explică totul. Iar argumentele cu care Alison își apără principalele teze, precum și furnizarea meticuloasă a dovezilor în toate punctele, sunt modelul unui fel de estetică. De exemplu, prin comparații experimentale, el a arătat că calitățile particulare ale obiectelor sau „linia frumuseții” a lui Hogarth nu produc nicio plăcere estetică decât dacă sunt „expresive” sau își asumă caracter de semne, fiind capabile să inițieze o serie de asocieri. ; Și același lucru se întâmplă, spune el, cu culorile: „Mov, de exemplu, a căpătat un anumit caracter de demnitate datorită legăturii sale accidentale cu ținuta regilor”.

141 Ed. Apoc., care a avut o mare influență, 1811.

143 II, iv, 1, Partea a II-a.

143 II, iii, 1.

VIII. idealismul german

Rezervând cea mai mare parte a celei de-a treia critici (Kritik der Urteilskraft, 1790) problemei judecăților estetice, Kant a devenit primul filosof modern care a făcut din teoria sa estetică parte integrantă a unui sistem filozofic. Pentru că în acel volum el a încercat să relaționeze lumile naturii și ale libertății, pe care primele două Critici le-au distins și separate.

VIII.1. Analiza kantiană a judecăților de gust

Kant reconsideră problemele gândirii estetice din secolul al XVIII-lea, cu care era foarte familiarizat, în forma caracteristică a filosofiei critice: Cum sunt posibile judecățile despre frumos și sublim? Adică, având în vedere subiectivitatea sa evidentă, cum poate fi justificată pretenția sa implicită de valabilitate generală? Faptul că astfel de judecăți pretind o valabilitate generală, fiind și subiective, este studiat în detaliu de Kant în „Analitica frumuseții" și în „Analitica sublimului".

Judecățile de frumusețe 1,1 sunt analizate prin prisma celor patru „momente" ale tabelului de categorii: relație, cantitate, calitate și modalitate. În primul rând, judecata de gust (ca și judecățile obișnuite) nu subsumează o reprezentare

14* Numit și „judecăți de gust".

sub un concept, dar afirmă o relație între reprezentare și o satisfacție specială dezinteresată, adică o satisfacție independentă de dorință și interes. În al doilea rând, judecata gustului, deși singulară în forma sa logică („Acest trandafir este frumos"), dă naștere unei acceptări generale, spre deosebire de o declarație de simplă plăcere sensibilă, care nu impune nicio obligație de a o accepta. Totuși, în mod paradoxal, nu cere să fie susținută de motive, întrucât niciun argument nu poate forța pe nimeni să fie de acord cu o judecată de gust. În al treilea rând, satisfacția estetică este cauzată de un obiect care este intenționat în forma sa, deși de fapt nu are niciun obiectiv sau funcție; Datorită unei anumite totalități pare că ar fi fost oarecum ordonată la înțelegere: are „intenționalitate fără intenție" (Zweckmássigkeit ohne Zweck). În al patrulea rând, judecata gustului cere ca frumosul să aibă o referire necesară la satisfacția estetică ll9: aceasta nu înseamnă că atunci când ne simțim impresionați în acest fel de un obiect putem garanta că toți ceilalți se vor simți impresionați în același mod, dar că Ar trebui să aibă aceeași satisfacție ca și noi.

XШI.2. Problema de validare

Cele patru aspecte precedente ale judecății frumuseții au ridicat problema filozofică a validării, pe care Kant o formulează așa cum a făcut-o cu problemele paralele din primele Critici. Cum să-și legitimeze cererea de necesitate și „universalitate subiectivă?" Acest lucru se poate face, spune el, numai dacă este posibil să se demonstreze că condițiile presupuse într-o astfel de judecată nu se

limitează la individul care o emite, ci pot fi atribuite în mod rezonabil tuturor ființelor raționale. Un alt indiciu de valoare mai mică ne este oferit de dezinteresul satisfacției * 147

;4S Para. 5.

4fi alin. 9; cf. para. 33.

147 alin. 10; cf. para. 65 v Introducere.

'6 alin. 18.

estetic, pentru că dacă satisfacția noastră nu depinde în niciun fel de interesele individuale, ea presupune un fel de intersubiectivitate.Dar validarea a priori a judecății sintetice a gustului necesită o mai mare profunzime, adică o deducție transcendentală.

Miezul acestui argument este următorul: Cunoașterea empirică este posibilă deoarece facultatea de judecată poate emite simultan concepte generale și intuiții senzoriale particulare pregătite pentru aceasta în imaginație. Aceste cazuri de judecată determinată presupun, însă, o armonie generală între imaginație, în capacitatea sa liberă de a sintetiza reprezentări, și înțelegere, în legitimitatea sa a priori. Intenționalitatea formală a unui obiect experimentat poate induce ceea ce Kant numește „un joc liber al imaginației”, o intensă plăcere dezinteresată, care depinde nu de vreo cunoaștere anume, ci tocmai de conștientizarea armoniei existente între cele două facultăți cognitive. : imaginație și înțelegere 15°. Aceasta este plăcerea pe care o afirmăm în judecata gustului. Întrucât posibilitatea generală de a împărtăși cunoștințe cu ceilalți, pe care o putem considera garantată, presupune că în fiecare dintre noi există o cooperare a imaginației și a înțelegerii, rezultă că fiecare ființă rațională are capacitatea de a simți, în condiții de percepție adecvate. armonia facultăților cognitive. Prin urmare, o adevărată judecată a gustului poate aspira în mod legitim să fie adevărată pentru toată lumea149 150 151.

Sistemul kantian cere să existe o dialectică a gustului, cu o antinomie care trebuie rezolvată în conformitate cu principiile filozofiei critice. Iată un paradox referitor la rolul conceptului în judecata gustului: dacă judecata implică concepte, trebuie să fie rațional discutabilă și demonstrabilă cu motive (ceva care nu se întâmplă), iar dacă nu implică concepte, nu poate fi subiectul dezacordului.(cum se întâmplă cu adevărat). Soluția este

149 alin. 6.

150 alin. 9.

151 Alineatul 9: cf. alin. 35-39.

constă în faptul că în astfel de judecăţi nu este implicat niciun concept determinat, ci doar conceptul nedeterminat de suprasensibil sau

de lucru-în-sine, care stă la baza atât obiectului, cât şi subiectului judecător 152.

VIII.3. Kant și sublimul

Analiza sublimului făcută de Kant urmează căi foarte diferite. În esență, el explică acest tip de satisfacție ca un sentiment al nobilimii rațiunii însăși și al destinului moral al omului, care apare în două moduri:

1) Când ne confruntăm în natură cu ceva extrem de vast (sublimul matematic), imaginația noastră eșuează în sarcina de a-l cuprinde și devenim conștienți de supremația rațiunii, ale cărei idei ajung la o totalitate infinită.

2) Când ne confruntăm cu o forță copleșitoare (sublimul dinamic), slăbiciunea eului nostru empiric ne face să conștientizăm (tot prin contrast) demnitatea noastră de ființe morale 153. În această analiză, precum și în observațiile sale finale asupra ce frumos în natură, Kant tinde într-un anumit fel să restabilească la un singur nivel o anumită legătură între domenii pentru a căror autonomie la diferite niveluri luptase el însuși. Așa cum a făcut anterior cu conceptele a priori de înțelegere și sfera moralității, și aici încearcă să demonstreze că estetica are consistență în sine, independent de dorință și interes, cunoaștere sau moralitate. Cu toate acestea, din moment ce experiența frumuseții depinde de contemplarea obiectelor naturale, ca și cum acestea ar fi într-un fel produsul unei rațiuni cosmice hotărâte să se facă inteligibile pentru noi, și din moment ce experiența sublimului folosește natura fără formă și hidos.

152 alin. 56-57.

153 Vezi „Analiza sublimului”.

Pentru a înălța rațiunea însăși, aceste valori estetice servesc în cele din urmă unui scop și unei nevoi morale, exaltând și înnobilând spiritul uman.

VIII.4. Schiller

Teoriile estetice ale lui Kant au fost folosite pentru prima dată de poetul dramatic Friedrich Schiller, care a găsit în ele cheia problemelor numeroase și profunde în jurul culturii și libertății, asupra cărora reflectase. În unele eseuri și poezii, și în special în nota sa Briefe über die ãsthetische Erziehung des Menschen 154, el a expus o viziune neo-kantiană a artei și a frumuseții ca mijloc prin care umanitatea (și individul uman) avansează dintr-un stadiu al existenței simțitoare. la altul rațional și, în consecință, pe deplin uman. Schiller distinge155 două impulsuri de bază la om, impulsul material (Sioff-trieb) și impulsul formal (Formtrieb), și spune că ele sunt sintetizate și promovate la un plan superior în ceea ce el numește impulsul de joc (Spieltrieb), care răspunde la forma vie (Lebensform) a frumuseții lumii 156. Jocul, în sensul în care o ia Schiller, este o versiune mai concretă a armoniei kantiene dintre imaginație și

înțelegere; Implică acel tip de combinație de libertate și necesitate care devine supunerea voluntară la reguli în vederea jocului în sine. Făcând apel la impulsul iodic și eliberând sinele superior al omului de sub stăpânirea naturii sale materiale, arta îl face pe om om și îi conferă un caracter social 157 ; deci este condiția necesară a oricărei ordini sociale, întrucât se bazează nu pe constrângerea totalitară, ci pe libertatea rațională.

151 „Scrisori despre educația estetică a omului”, 1793-1795.

155 Scrisorile 12-13.

156 Scrisoarea 15.

157 Scrisorile 26-27.

VIII.5. Schelling

Friedrich Wilhelm von Schelling a fost primul filozof care a pretins că a descoperit un „punct de vedere absolut” din care era posibil să se depășească sau să depășească dualismul și dihotomiile epistemologiei kantiene; și a fost și primul, de la Plotin, care a făcut din artă și frumusețe încununarea unui întreg sistem. În System des transzendentalen ïdealismus (1800), el încearcă o conciliere a tuturor opozițiilor existente între sine și natură, prin ideea de artă. În intuiția artistică, spune el, eul este atât conștient, cât și inconștient într-o piesă; există atât deliberare (Kunst) cât și inspirație (Poesie). Această armonie a libertății și a necesității cristalizează și face manifestă armonia de bază care există între sine și natură. Intervine un impuls creativ invizibil, adică la nivel inconștient, la fel ca și activitatea artistică conștientă. În prelegerile lui Schelling despre Filosofia artei IS8, idealismul transcendental devine „idealism absolut”, iar arta devine mediul prin care „ideile” infinite, care sunt expresia diferitelor „puteri” implicate în identitatea supremă absolută a sinelui, se materializează sau se încarnează în forme finite, devenind astfel mediul prin care absolutul apare cel mai pe deplin revelat. Aceeaşi poziţie generală este latentă în celebra lucrare Über das Verhaltniss der btldenden Künste zu der Na tur159.

VIII.6. Hegel

Sistemul idealist de estetică cel mai bine articulat a fost cel al lui George Friedrich Wilhelm Hegel, în prelegerile sale

158 Dată între 1802-1803, dar nepublicată până în 1859.

159 „Despre relația dintre artele plastice și natură”, 1807.

a predat între 1820 și 1829, ale cărui note au fost publicate (1835) sub titlul Filosofia artelor frumoase. În artă, spune el, „ideea” (conceptul aflat la cel mai înalt stadiu al dezvoltării dialectice)

este întruchipată în forme materiale. Aceasta este frumusețea. În felul acesta omul își explică singur ceea ce este şi poate fi 160. Când materialul este spiritualizat în artă 161 162 163, există atât o revelaţie cognitivă a adevărului, cât şi o revigorare a observatorului. Frumusețea naturală poate întruchipa ideea într-o oarecare măsură; dar în arta umană are loc cea mai înaltă încarnare a ei.

De asemenea, Hegel a elaborat cu mare meticulozitate o teorie a evolutiei dialectice a artei in istoria culturii umane, din arta „simbolica” estica, unde ideea este coplesita de mediu, prin antiteza sa, arta clasica, unde ideea si mediul. sunt în perfect echilibru, pentru a ajunge la sinteza, arta romantică, unde ideea domină mediul și spiritualizarea este completă 1И. Aceste categorii aveau să exercite o mare influență asupra gândirii estetice germane în secolul al XIX-lea, unde tradiția hegeliană era predominantă, în ciuda atacurilor lansate de „formaliștii” 1I, care respingeau analiza frumosului la nivel de idei ca o intelectualizare. estetică și o nerespectare a condițiilor formale ale frumuseții.

160 Vezi Philosophy of Fine Arts.

161 ld„I, 53.

162 VerI, 39,10-11,208-214.

163 Vervols. Ili,IV.

1M Cum ar fi J.F. Herbart.

IX. Romantismul

Fără a încerca să ne întoarcem la originile și primele etape, putem spune că revoluția romantică în jurul sentimentului și gustului era deja latentă în filosofia naturii a lui Schelling și în noile forme de creație literară studiate de poeții germani și englezi.aproximativ între 1890 și 1890. 1910. Din primul moment, astfel de studii au fost însoțite de reflecția asupra naturii artelor în sine și au condus în același timp la schimbări fundamentale în ideile dominante cu privire la acestea.

IX.1. expresie emotionala

Romanticii au conceput în general arta, în esență ca o expresie a emoțiilor personale ale artistului. Această idee este esențială pentru documente fundamentale precum Prefața lui Wordsworth (1800) la Balade lirice, Apărarea poeziei a lui Shelley (scrisă în 1819), „Ce este poezia?” de Mill (1833) și scrierile romanticilor germani și francezi. Poetul însuși, personalitatea sa văzută prin „fereastra” poemului ll,s, a devenit centrul interesului, iar sinceritatea (în Wordsworth, Carlyle și Arnold) a fost unul dintre principiile călăuzitoare ale criticii.

165 Conform expresiei lui Carlyle din „The Negative as Poet”, 1841.

IX.2. Imaginație

O nouă versiune a abordării cognitive a artei a prevalat în conceptul de imaginație ca facultate care surprinde imediat adevărul, diferită și poate superioară rațiunii și înțelegerii: un dar special al artistului. Imaginația este atât creativă, cât și revelatoare a naturii și a ceea ce se ascunde în spatele ei: o viziune romantizată a idealismului transcendental kantian, care atribuie forma experienței capacității de modelare a minții și, de asemenea, a Iului Fichtian care „pune” nu. - Eu. AW Schlegel, Blake, Shelley, Hazlitt, Baudelaire și mulți alții au vorbit despre imaginație în termeni similari. Coleridge, cu faimoasa sa distincție între imaginație și fantezie, a oferit una dintre cele mai complete formulări: Fantezia este un „mod de memorie”, care operează asociativ pentru a recombina datele elementare ale simțurilor; Imaginația este „facultatea unificatoare” care dizolvă și transformă datele și creează noutate și calitatea rezultată. Distincția (pe baza lui Schelling) dintre imaginația „primară” și „secundară” este o distincție între creativitatea inconștientă, implicată atât în procesele naturale, cât și în orice percepție, și expresia conștientă și deliberată a acesteia în creația artistului I66. În mare parte a lucrării lui Coleridge se poate observa efortul său neterminat de a oferi o nouă teorie a minții și a creației artistice care ar putea înlocui asociaționismul actual, adoptat la început de el însuși cu entuziasm, pentru ca ulterior să-l respingă sub influența lui Plotin și a idealiștilor germani.

166 Vezi cap. 13-14 din Biographia Literaria a lui Coleridge, 1817.

IX.3. Organism

Un alt aspect important și înrudit al teoriei critice a lui Coleridge a fost distincția sa între forma mecanică și organică și concepția sa despre opera de artă ca întreg organic, ale cărui elemente sunt legate printr-o anumită unitate mai profundă și mai subtilă decât cea expusă în neoclasic. reglementări, și înzestrat cu o vitalitate care curge din interior 168. Conceptul organicist despre natură și concepția despre artă ca decurgând din natură în felul unei ființe vii fuseseră deja expuse de Johann Gottfried Herder169.

IX.4. Simbolism

Ideea că opera de artă este, într-un anumit sens (într-unul din multele sensuri posibile), un simbol, întruchiparea materială a unui sens spiritual, deși fundamental veche, după cum am văzut, a căpătat o nouă relevanță în perioada romantică. Goethe a distins alegorie - o combinație mecanică a universalului și a particularului - din simbol, ca unitate concretă 170 ; și atât Friedrich, cât și August Wilhelm Schlegel l-au urmat cu un interes deosebit pentru mit și ipetáphora în poezie. Poeții romantici englezi (în special Wordsworth) au dezvoltat o nouă poezie lirică în care peisajul vizibil și-a însușit atributele experienței umane. În Franța, în același secol, mișcarea simbolistă, inițiată de Jean Moréas

167 Derivat fundamental din prelegerile lui AW Schlegel la Viena despre arta dramatică și literatură [Ober dra-matische Kunst und Literatur, 1809-1811).

168 Vezi exemplele sale de critică shakespeariană.

169 A se vedea, de exemplu, Vom Erkennen und Empanden der Menschlicben Seele, 1778, și de Goethe în unele dintre eseurile sale (v. gr., „Vom Deutscher Baukunst,” 1772; E¡ber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, 1797) ; . . . .

17u Ver «Peste circumstanțele care descriu arta»,

în 1885, iar practica poeților precum Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, punea accentul pe obiecte simbolice concrete, văzând în ele măduva poeziei.

IX.5. Schopenhauer

Deși scrisă în climatul idealismului post-kantian și, într-un astfel de context, larg ignorată, lucrarea lui Schopenhauer Die Welt ais Wille und Verstellungm a obținut faima meritată în a doua jumătate a secolului. Pesimismul și intuiționismul său romantic, și mai precis poziția centrală pe care a atribuit-o artelor (în special muzicii), l-au făcut unul dintre cele mai importante documente estetice ale vremii sale. Soluția dată de Schopenhauer dualismului kantian de bază a constat în interpretarea lucrului în sine, sau lume noumenală, ca „Voință de a trăi”, iar lumea fenomenală ca obiectivare sau expresie a acelei voințe primare. Obiectele lumii fenomenale sunt incluse într-o ierarhie de tipuri sau grade care întruchipează, după Schopenhauer, anumite universale sau idei platonice; și tocmai aceste idei ni le prezintă operele de artă spre contemplare. Întrucât ideea este eternă, contemplarea ei 171 172 173 ne eliberează de supunerea la „principiul rațiunii suficiente” care domină conștiința noastră practică și cognitivă obișnuită și, în consecință, de presiunea continuă a voinței. În această „stare pură de lipsă de voință” ne pierdem individualitatea și durerea. Schopenhauer are multe de spus despre diferitele arte și formele ideale care li se potrivesc; Unicitatea muzicii în această schemă este că ea întruchipează nu idei, ci voința însăși în efortul și impulsul ei și ne permite să-i contemplăm măreția direct, fără obstacole. teoria lui Schopen

171 „Lumea ca voință și reprezentare”, 1819, 2.a

ediție mărită, 1844.

173 Ca, de exemplu, contemplarea unei caracteristici generale a naturii umane într-o poezie sau într-un tablou.

Discuția lui Hauer despre muzică a fost una dintre cele mai importante contribuții ale sale la teoria estetică și i-a influențat nu numai pe teoreticieni precum Richard Wagner,173 care au subliniat caracterul

reprezentativ al muzicii, ci și pe criticii acelor idei înșiși, precum Eduard Hanslick în Vom Musikalisch-Schonen. m.

IX.6. Nietzsche

Friedrich Nietzsche a repudiat arta romantică ca fiind evazivă, dar propriile sale idei estetice, conturate pe scurt în notele date publicității după moartea sa sub titlul Der Wille zur Machí173 174 17S, sunt cel mai bine înțelese în raport cu cele ale lui Schopenhauer. Lucrarea timpurie a lui Nietzsche Die Geburt der Tragodie au s dem Geiste der Musik176 a prezentat o teorie a tragediei care a derivat-o din conjuncția a două impulsuri fundamentale, numite de Nietzsche spiritele dionisiace și apolinice: primul constă într-o acceptare plină de bucurie a existenței, iar al doilea. , în nevoie de ordine și proporție. În gândirea nietzscheană de mai târziu asupra artei, este primul spirit care predomină; El insistă, de exemplu, în opoziție cu Schopenhauer, că tragedia este menită să nu insufle resemnarea sau o negare budistă a vieții, dezvăluind inevitabilitatea suferinței, ci să afirme viața însăși în toate suferințele ei, să exprime supraabundența voinței. puterea artistului. Arta, spune el, este un „tonic”, un mare „da” vieții.

173 Vezi eseul său despre Beethoven, 1870.

174 «A frumuseții muzicale», 1854.

175 „Voința de putere”, 1901.

176 „Originea tragediei din spiritul muzicii”, 1872.

X. Artistul și societatea

Schimbările politice, economice și sociale produse pe parcursul secolului al XIX-lea ca urmare a Revoluției Franceze și a apariției industriei moderne au pus într-un mod nou problema platoniciană a relației artistului cu societatea, obligațiile sale posibil conflictuale atât față de arta sa, cât și față de arta sa. în ceea ce priveşte mediul său uman. În timpul secolului al XIX-lea, o mare parte a gândirii estetice s-a concentrat pe această problemă.

Xl Arta de dragul artei

O soluție a problemei a fost să considere artistul ca pe o persoană înzestrată cu propria sa vocație și a cărei unică – sau cel puțin primară – obligație era să-și perfecționeze opera, în special frumusețea ei formală, indiferent de ceea ce societatea s-ar putea aștepta. Poate că artistul, din cauza superiorității sau a unei sensibilități mai mari, sau din cauza exigențelor artei sale, trebuie să fie îndepărtat de societate pentru a-și desfășura opera cu mândrie, chiar și cu riscul de a fi distrus de aceasta. Această idee vine de la romanticii germani, de la Wilhelm Wackenroder, Johan Ludwig Tieck și alții. Între 1820 și 1830, doctrina „artei de dragul artei” a făcut obiectul unor necontenite controverse, mai întâi în Franța și apoi în Anglia. În formele sale extreme, după cum o reflectă

De exemplu, în Oscar Wilde 1,7 și JAM Whistler 177 178, s-a susținut uneori că arta este cea mai importantă dintre toate, iar alteori că era o etapă a lipsei de responsabilitate a artistului. Mai reflexiv și profund, în Théophile Gautier 179 180 181 și în întreaga corespondență a lui Flaubert cu Louise Colet și alții, l'art pour l'art este prezentată ca o declarație de independență artistică și ca un fel de cod profesional de dăruire. Sub acest aspect, arta datora mult efortului lui Kant de a-i delimita un câmp autonom.

X.2. Realism

Teoria realismului „LS” a apărut ca rezultat al unei convingeri larg răspândite cu privire la scopul intelectual al literaturii, ca dorință de a-i conferi un statut empiric și chiar experimental, ca un manifestator al naturii umane și al condiționării sociale. În Flaubert și Zola realismul cere romancierului o viziune rece și analitică care să abordeze virtutea și viciul, în termenii lui Hippolyte Taine, ca „produse asemănătoare vitriolului sau zahărului” 182 183 184. Teoreticieni literari ruși, Vissarion G. Belinski , Nikolai G. Chernys-hevskiIB și Dmitri I. Pisarev iM, a dat tuturor artelor un tratament similar, ca reproducere a realității faptice (care uneori ajută la explicarea ei și poate chiar să aibă valoare de substituție, ca o fotografie, spune Chernyshevski) sau ca purtător de idei sociale (Pisarev) .

177 Intenții, 1891.

178 „Ten O'Clock”, prelegere susținută în 1885.

179 Prolog pentru Mademoiselle de Maupin, 1835.

180 Sau naturalism, în sensul lui Zola.

181 În eseul lui Zola despre Le Román experimental, 1880.

isa Vezi ja Introducere în Histoire de la littérature anglaise (1863), unde Taine își expune programul de a explica arta în mod determinist în cadrul rasei, contextului și timpului (rasă, mediu, moment).

183 „Relația estetică a artei cu realitatea”, 1855.

184 „Distrugerea esteticii”, 1865.

X.3. Responsabilitatea socială

Teoria conform căreia arta este în primul rând o forță socială și că artistul are o responsabilitate socială, a fost formulată pentru prima dată de sociologii socialiști francezi. Claude Saint-Simon185, Auguste Comte186, Charles Fourier187 și Pierre Joseph Proud-hon188 s-au luptat cu ideea că arta poate fi un scop în sine și și-au imaginat ordine sociale viitoare libere de violență și exploatare, unde frumusețea și

utilitatea s-ar găsi combinate fructuos, și că arta însăși ar trebui să ajute la pregătire. În Anglia, John Ruskin și William Morris au fost marii critici ai societății victoriane din punct de vedere estetic. Aceștia au subliniat degradarea muncitorului transformat în mașină, fără libertate de exprimare, și au denunțat, de asemenea, pierderea bunului gust, distrugerea frumuseții naturale și banalizarea artei. Eseul lui Ruskin despre „Natura goticului” 189 190 și multe alte prelegeri 199 au insistat asupra condițiilor și efectelor sociale ale artei. Morris, în discursurile și pamfletele sale 191, spunea că sunt necesare schimbări radicale în ordinea economică și socială pentru a face din artă ceea ce ar trebui să fie: „... expresia fericirii omului în opera sa... făcută de oameni și pentru poporul, ca ceva ce provoacă fericire în creator şi în utilizator» I92.

Tendințele funcționaliste ale lui Ruskin și Morris au apărut și mai devreme în Statele Unite,

185 Du système industriel, 1821.

188 Discours sur l'ensemble du positivisme, 1848, cap. 5.

187 Cités ouvrières, 1849.

188 Du principe de l'art et de sa destination sociale, 1865.

188 Pietrele Veneției, 1851.

190 De exemplu, cele intitulate The Two Paths, 1859; Prelegeri despre artă, 1870.

191 Vezi, de exemplu, „Art under Plutocracy”, 1883; „Scopul artei”, 1887; „Artă și socialism”, 1884.

198 „Arta poporului”, 1879.

cu ideile incisive ale lui Horatio Greenough 193 194, iar în unele eseuri ale lui Ralph Waldo Emerson 1M.

X.4. Tolstoi

Cu toate acestea, Lev Tolstoi a fost cel care a dus ideea socială a artei cel mai departe în secolul al XIX-lea și a pus la îndoială cel mai radical dreptul acesteia de a exista. În Ce este arta? 195 a întrebat dacă toate costurile sociale ale artei pot fi justificate rațional. Dacă arta, susținea el, este în esență o formă de comunicare – transmiterea emoțiilor – atunci pot fi deduse anumite consecințe. Cu excepția cazului în care emoția este capabilă să fie împărtășită de oameni în general – fiind simpli și umani – ne confruntăm cu un tip de artă proastă sau pseudoartă: acest criteriu exclude cele mai presupuse opere muzicale sau literare mari, inclusiv cele mai bune romane ale lui Tolstoi însuși. O lucrare trebuie judecată, în cele din urmă, după cele mai înalte criterii religioase ale vremii; iar pe vremea lui Tolstoi, în opinia sa, acel criteriu era contribuția acestei lucrări la simțul fraternității umane. Marea artă este aceea care transmite fie simple

sentimente care îi determină pe oameni să se unească, fie chiar sentimentul de fraternitate 196. În nici un alt mod nu i se poate atribui o adevărată valoare socială (în afară de valoarea accidentală a bijuteriilor etc.); iar când nu îndeplinește această înaltă misiune (cum se întâmplă de obicei), nu poate fi decât un rău social, întrucât împarte oamenii în categorii, dând naștere senzualității, mândriei și patriotismului.

183 „Arhitectura americană”, 1843.

194 „Gânduri despre artă”, 1841; „Frumusețe”, Conduita vieții, 1860; „Arta”, Eseuri, prima serie, 1841.

195 Prima ediție necenzurată, 1898, în engleză.

IM Cabana unchiului Toт.

XI. Evoluția contemporană

Estetica nu a fost niciodată atât de activă și diversificată ca în secolul al XX-lea. Merită evidențiate anumite cifre de mai mare importanță și anumite linii de lucru.

XI.1. Teoriile metafizice

Deși mai târziu a propus două schimbări importante în doctrina sa de bază a intuiției, prima teorie estetică a lui Benedetto Croce a exercitat cea mai mare influență asupra esteticii secolului al XX-lea. Cea mai completă expunere apare în Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale 197. Estetica, în acest context, este „știința” imaginilor, sau cunoașterea intuitivă, așa cum logica este cunoașterea conceptelor, distingând ambele dintre „cunoașterea practică. " La nivelul inferior al conștiinței, spune Croce, există simple date senzoriale sau „impresii” care, atunci când se autoclarifică, sunt intuiții și despre care se spune că sunt, de asemenea, „exprimate”. Exprimarea, în acest sens subiectiv, indiferent de orice activitate fizică exterioară, înseamnă a crea artă. De aici și celebra sa formulă „intuiție = expresie”, pe care se bazează multe principii ale esteticii sale. De exemplu, Croce spune că în eșecul artistic sau „expresia eșuată”, eșecul nu este în nu.

197 1902, care face parte din Filosofia dello spirito.

nefiind știut să exprime pe deplin o intuiție bine formată, ci mai degrabă nefiind intuit pe deplin o impresie. RG Collingwood 198 extinde și clarifică acest punct de bază al lui Croce.

Teoria intuiției prezentată de Henri Bergson este foarte diferită, dar a fost acceptată cu căldură și de mulți esteticieni. În opinia sa, intuiția (sau instinctul făcut conștient de sine) este cea care ne permite să pătrundem în durée sau elan vital, realitatea ultimă, pe care intelectul nostru „specializat” o deformează inevitabil. Concepția

sa generală apare în „Introduction à la métaphysique” (1903) și în L'évolution créatrice (1907), și este aplicată cu mare ingeniozitate problemei comicului în Le Rire (1900).

XII.2. Naturalism

Filosofii care se mișcă în tradiția naturalismului sau contextualismului american au subliniat continuitatea esteticii cu restul vieții și culturii. Jorge Santayana, de exemplu,199 se opune unei separări rigide între artele „frumoase” și artele „utile” și oferă o justificare interesantă a artelor plastice în dublul lor rol de model și constituent esențial al vieții rațiunii. Lucrarea sa timpurie The Sense of Beauty (1896) a fost un eseu despre psihologia introspectivă, care a contribuit nu puțin la revitalizarea studiului empiric al artei prin faimoasa sa doctrină conform căreia frumusețea este „plăcere obiectivată”.

Cea mai completă și viguroasă expresie a esteticii naturaliste este Arta ca experiență (1934), de John Dewey. În Expérience and Nature (1925), Dewey începuse deja să reflecteze asupra aspectului „consumator” al experienței (precum și asupra aspectelor instrumentale, care anterior îi ocupaseră cea mai mare parte a atenției) și abordase arta ca

1M În principiile sale de artă (1938).

199 În sa Rațiune în artă (1903); vol. IV din Viața rațiunii.

„culminarea naturii”, la care descoperirea științifică este un simplu slujitor 200. Arta ca experiență, o carte care a exercitat o influență incalculabilă asupra gândirii estetice contemporane, dezvoltă acest punct de vedere de bază. Când experiența cuprinde câmpuri de acțiune și experimentare mai mult sau mai puțin complete și coerente, avem, spune el, „o experiență”; iar această experienţă este estetică în măsura în care atenţia este fixată pe calitatea generală. Arta este expresie în sensul că în obiectele expresive există o „fuziune” a „sensului” în calitatea prezentă; Scopurile și mijloacele, separate din motive practice, se reunesc pentru a produce, nu numai o experiență plăcută în sine, ci, în cel mai bun caz, o sărbătoare și comemorare a calităților ideale pentru cultura societății în care arta își joacă rolul.

Alți scriitori au lucrat cu rezultate importante în orientări similare; de exemplu, DW Prati, Aesthetic Judgment (1929) și Aesthetic Analysis (1936); CI Lewis, An Analysis of Knowledge and Valuation (1946) 201, și Stephen C. Pepper, Aesthetic Quality (1937), The Basis of Criticism in the Arts (1945), The Work of Art (1955).

XI.3. Abordări semiotice

Întrucât semiotica în sens larg a fost, fără îndoială, una dintre preocupările centrale ale filosofiei contemporane, ca multe alte domenii ideologice, era de așteptat ca filozofii angajați în această direcție să ia în considerare posibilitatea aplicării rezultatelor ei la problemele estetice. Lucrarea de pionierat a lui CK Ogden și IA

Richards, The Meaning of Mean-ing (1923), a subliniat distincția autorilor săi între funcțiile „referențiale” și „emotive” ale limbajului. Acești autori au sugerat două implicații estetice mai largi.

200 Vezi cap. 9.

201 Caps. 14, 15.

a urmat cu grijă mai târziu: mai întâi, că aici trebuia găsită distincția dorită între discursul poetic și cel științific, întrucât poezia era considerată un limbaj esențial emoțional; în al doilea rând, că judecățile de frumos și alte judecăți de valoare estetică ar putea fi formulate ca fiind pur emotive. Această lucrare, precum și lucrările ulterioare ale lui Richard, au fost îmbogățite de numeroase studii estetice în jurul teoriei generale a interpretării artistice.

Între timp, interesul antropologic pentru mitologia clasică și primitivă, devenită științifică în secolul al XIX-lea, a condus la un nou mod semiotic de a considera arta, în special literatura. Sub influența lui Sir James G. Frazer 2цП, un grup de savanți englezi clasici au dezvoltat noi teorii despre relațiile dintre tragedia greacă, mitologia greacă și riturile religioase. Jane Ellen Harrison201 a susținut că mitul și drama greacă își aveau originile în ritual. Acest domeniu de cercetare a fost cel mai bine explorat de CG Jung,215 care a sugerat că elementele simbolice de bază ale întregii literaturi sunt „imaginile primordiale” sau „arhetipurile” care apar din „subconștientul colectiv” al omului. Recent, căutarea „modelelor arhetipale” în literatură, în vederea explicării forței acesteia, a fost continuată de mulți critici și a devenit o parte general acceptată a criticii literare.

Cea mai ambițioasă încercare de a augura aceste și alte linii de cercetare pentru a elabora o teorie generală a culturii umane («antropologie filozofică») a fost cea a * 203 204 205 * * .

2,12 Verbigracia, cele ale lui John Hospers, Meaning and Truth in lhe Arts (1946); Charles L. Stevenson, „Interpretare și evaluare în estetică” (1950); Morris Weitz, Philosophy of the Arts (1950) și Isabel C. Hungerland, Poetic Discourse (1958).

203 Cu piesa sa The Golden Bough (1890-1915).

204 În lucrarea sa Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religions (1912).

205 În articolul său „On the Relation of Analytical Psychology to

Arta poetică” (1922; vezi Contribuții la psihologia analitică, 1922;

1928) şi în alte lucrări.

Ernst Cassirer 2”, care formulează o teorie neokantiană a marilor „forme simbolice” ale culturii: limba, mitul, arta, religia și știința. În această concepție, lumea omului este determinată, în mod fundamental, de modurile cu adevărat simbolice în care se reprezintă; Potrivit acesteia, de exemplu, lumea primitivă a mitului este în mod necesar diferită de cea a științei sau a artei. Filosofia lui Cassirer a exercitat o mare influență, în special asupra a doi filozofi americani: Wilbur Marshall Urban 206 207 și Susanne K. Langer, care elaborează o teorie detaliată a artei ca „simbol de prezentare” sau „aspect”. În Philosophy in a New Key (1942), el afirmă că muzica nu este autoexprimare sau evocare, ci mai degrabă simbolizează morfologia sensibilității umane și, în consecință, articulează viața emoțională a omului208.

Charles W. Morris a prezentat o viziune foarte asemănătoare în 1939 în două articole care au fost foarte discutate: „Estetica și teoria semnelor” 209 și „Science, Art and Technology” 210 Apropiindu-se de o formulă de la Charles Peirce, el se ocupă de opere de artă. ca „semne ironice”211 212 ale „proprietăților valorice””12.

206 În Philosophie der Symbolischen Formen (3 vol., 1923, 1925, 1929), ale cărei idei de bază apar și în Sprache und Mythos (1925) și în An Essay on Man (1944).

207 Language and Reality, 1939. El spune că „simbolurile estetice” sunt „simboluri intuitive” de un tip singular revelator.

208 În Feeling and Form (1953) și în diverse eseuri (Pro-blems of Art, 1957), el aplică această teorie la mai multe arte de bază.

209 Journal of Unified Science [Erkenntnis], VIII, 1939-1940.

210 Kenyon Review, I, 1939; vezi, de asemenea, Signs, Language and Behavior, 1946.

211 Adică semne care semnifică o proprietate în măsura în care o prezintă.

212 De exemplu, proprietăți regionale, cum ar fi amenințătorul, sublimul, veselul.

XI.4. marxism-leninism

Filosofia materialismului dialectic formulată de Karl Marx și Friedrich Engels a inclus inițial doar principiul de bază al unei estetici, ale cărui implicații au fost apoi desenate și dezvoltate de teoreticienii marxişti timp de mai bine de jumătate de secol. Acest principiu era că arta, ca toate activitățile superioare, aparține „suprastructurii” culturale și este determinată de condițiile socio-istorice, în special de cele de natură economică. Plecând de aici, ei spun că întotdeauna se poate stabili o legătură — și trebuie făcută pentru a înțelege pe deplin — între opera de artă și matricea ei socio-istorice. Într-un fel, arta este o „reflecție a realității sociale”, dar natura exactă și limitele acestui sens a fost întotdeauna una dintre problemele

fundamentale și persistente ale esteticii marxiste. Marx însuși 213 a sugerat că nu există o corespondență directă între caracterul unei societăți și arta ei.

În perioada premergătoare Revoluției din octombrie 1917, Georgi V. Plehanov214 a dezvoltat o estetică materialistă dialectică, care contestă doctrina artei de dragul artei și izolarea artistului de societate, atât în teorie, cât și în practică. După Revoluție, a existat o perioadă de dispute aprinse și deschise în Rusia între diferite grupuri de marxişti și nemarxişti215. S-a pus întrebarea dacă arta poate fi înțeleasă perfect în termeni socio-istorici sau are „legile sale deosebite”216 și dacă este în primul rând o armă în lupta de clasă sau un rezultat a cărui reformă așteaptă realizarea deplină a unei societăți socialiste... Dezbaterea a fost închisă în Rusia prin decizie oficială când partidul a impus controlul

313 În Zur Kritik der politischen Okonomie (1895).

214 Artă și viață socială, 1912.

215 De exemplu, formaliştii.

21t După cum a avertizat Troțki în Literatură și revoluție, 1924.

despre arte la Primul Congres al Asociaţiei Generale a Scriitorilor Sovietici (1934). Realismul socialist, atât ca teorie a ceea ce ar trebui să fie arta, cât și ca orientare practică, a fost definit cel mai riguros de Andrei Zhdanov, care a devenit, alături de Gorki, teoreticianul oficial al artei. Dar ideea centrală fusese deja stabilită de Engels317: artistul trebuie să reflecte mișcarea forțelor sociale și să-și reprezinte personajele ca o expresie a acelor forțe (așa înțelege marxismul prin caracter „tipic”) și, făcând aceasta, trebuie promovarea procesului revoluționar în sine 318.

Câteva indicaţii despre evoluţia recentă a esteticii materialiste dialectice şi despre reluarea dialogului cu alte sisteme pot fi văzute în importanta lucrare a marxistului maghiar Georg Lukács319, precum şi în scrierile marxistului polonez Stefan Mo-rawski23<l.

XI.5. Fenomenologie și existențialism

Mulți critici și teoreticieni critici au pus accent, în cursul secolului al XX-lea, pe autonomia operei de artă, pe calitățile sale obiective ca lucru în sine, independent atât de creatorul său, cât și de observatori. Această atitudine, adoptată cu entuziasm de Eduard Hanslick, s-a reflectat în Clive Bell și Roger Fry,33 și apare mai ales în două mișcări literare:

a) Primul, „formalismul” rusesc prezent și 217 218 219 220 221 222

217 Scrisoare către Margaret Harkness, aprilie 1888.

218 Vezi și Ralph Fox, Romanul și oamenii, 1937; Christopher Caudwell, Iluzie și realitate, 1937 și alte lucrări.

219 Cf., de exemplu, The Meaning of Contemporary Realism, traducerea din 1962 a lui Wider den missverstandenen Realismus, 1958.

220 Vezi „Vicisitudini în teoria realismului socialist”, Diogenes, 1962.

221 În Frumosul în muzică (1854).

222 Viziune și design, 1920.

bine în Polonia și Cehoslovacia), a înflorit din 1915 până când a fost suprimat în jurul anului 1930. Conducătorii săi au fost Roman Jakobson, Victor Shldovsky, Boris Eichenbaum și Boris Tomashevsky

b) A doua, „noua critică” americană și engleză, a fost inițiată de IA Richards William Empson223 224 225 226 și alții precum René Wellek și Austin Warren225.

Acest accent pe autonomia operei de artă a fost menținut de psihologia Gestalt, care a subliniat obiectivitatea fenomenală a calităților gestaltiste, precum și de fenomenologie, o mișcare filosofică structurată mai întâi de Edmund Husserl. Două lucrări importante privind estetica fenomenologică merită evidenţiate. Urmând principiile stabilite de Husserl, Roman Ingarden227 228 a studiat modul de existență al operei literare ca obiect intenționat și a distins patru „straturi în literatură: sunetul, sensul, „lumea operei” și „efectele asschematizate” ale acesteia. sau perspective implicite. Mikel Dufrenne, mai aproape de fenomenologia lui Maurice Merleau-Ponty și Jean-Paul Sartre, analizează diferențele dintre obiectele estetice și alte lucruri banale. Și constată că diferența de bază constă în „lumea exprimată” a fiecărui obiect estetic, propria personalitate, care îmbină „ființa în sine” (eп-soï) a unei prezentări cu „ființa pentru sine” (pour-soi).) al conștiinței și conține abisuri imense care vorbesc cu propriile noastre abisuri ca oameni.

„Fenomenalismul existențial” al lui Heidegger și Sartre sugerează posibilități pentru o filozofie existențialistă a artei în ideea centrală a „existenței autentice” pe care pare să o promoveze. Astfel de posibilități abia au început să fie formulate 229.

223 Teoria literaturii, 1925.

224 Critică practică, 1929.

225 Şapte tipuri de ambiguitate, 1930.

226 Theory of Literat иге, 1949.

227 Das literarische Kunstwerk, 1930.

228 Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2 vol., 1953.

229 De exemplu, în articolul lui Heidegger «Der Ursprung

XI.6. Empirism

Empirismul contemporan are ca punct cardinal abordarea problemelor tradiționale ale filosofiei reducându-le la două tipuri diferite de întrebări: cele legate de fapte pozitive, care trebuie să primească răspunsuri din știința empirică (și, în cazul esteticii, mai ales din psihologie), iar cele legate de concepte și metode, al căror răspuns corespunde analizei filozofice.

Unii empirişti subliniază primul tip de probleme, apelând la o „estetică ştiinţifică" capabilă să formuleze probleme estetice în aşa fel încât rezultatele cercetărilor psihologice să le poată fi aplicate. Max Dessoir, Charles Lalo, Etienne Sou-riau și (în America) Thomas Munto, au conturat acest program 230. Rezultatele actuale ale muncii în domeniul psihologiei din perioada care începe cu inaugurarea de către Fechner a esteticii experimentale231, cu scopul de a înlocui „estetica de sus" cu o „estetică de jos", sunt prea variate pentru a fi rezumate cu ușurință232. Dar două linii de cercetare au avut o influență deosebită asupra modului în care filozofii secolului XX reflectă asupra artei:

a) Prima este psihologia Gestalt, ale cărei studii asupra fenomenelor perceptive și a legilor percepției Gestalt au aruncat lumină asupra naturii și valorii formei în arta anilor 23.

des Kunstwerkes" (în Holzwege, 1950) și într-o lucrare recentă a lui Arturo B. Fallico, Art and Existențialism (1962).

230 Vezi în special Metoda științifică a lui Munto în filosofie, 1928 și alte eseuri ulterioare.

231 Vorschule der Asthetic, 1876.

232 Vezi Bibliografie.

233 yer, de exemplu, „Problems in the Psychology of Art", de Kurt Koffka, în Art: A Bryn Mawr Symposium, 1940; Rudolf Arnheim, Artă și percepție vizuală, 1954; Leonard Meyer, Emoția și sensul muzicii, 1956.

b) Al doilea este psihologia freudiană, care începe cu interpretarea lui Freud a lui Hamlet 134 și cu celelalte studii ale sale care au ilustrat natura creației și evaluării artei. Descrierea experienței estetice apelând la concepte precum „empatie" (Theodor Lipps), „distanță psihică" (Edward Bullough) și „sinestezie" (IA Richards), a fost, de asemenea, investigată prin metode introspective.

Estetica analitică, în formele sale „reconstrucționiste" și „limbaj obișnuit", este mai recentă. Această școală consideră că sarcina esteticii filosofice constă în analiza limbajului și a raționamentului criticului (inclusiv tot ceea ce s-a spus despre artă), pentru a clarifica limbajul, a rezolva dificultățile datorate neînțelegerilor

despre acesta și a înțelege funcțiile, metodele și justificările acestora336. .

334 Die Traumdeutung [«Interpretarea viselor], 1900.

235 Leonardo (1910) și Dostoievski (1928).

236 Ver MC Beardsley, Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, 1958; Jerome Stolnitz, Estetica și filosofia criticii de artă, 1960; William Elton, ed., Aesthetics and Language, 1954, și Joseph Margolis, ed., Philosophy Looks at the Arts, 1962.

XII. Bibliografie

0. FILOZOF GREC CLASIC

JWH Atkins: Critica literară în Antichitate (vol, I), Cambridge, 1934, cap. 1,

GF Else: „Imitația în secolul al cincilea”, care apare în Filologia clasică, voi. 53, nr. 2 (1958), pp. 73-9

TBL Webster: „Teoriile grecești ale artei și literaturii până la 400 î.Hr.”, apărute în Classical Quarterly, vol. 33, numerele 3-4 (1939), p. 166-1

Alice Sperduti: „The Divine Nature of Poetry in Antiquity”, care apare în Transactions and Proceedings, American Philological Association, voi. 81 (1950), p. 209-2

I. PLATON

Raphael Demos: The Philosophy of Platon, New York, 1939 (capitolele 11-13).

Rupert C. Lodge: Teoria artei lui Platon, Londra, 1953.

GMA Grube: „Teoria frumuseții a lui Platon”, a apărut în Afo-nist, la fel. 37, nr. 2 (1927), p. 10-11. 269-2

J. Tate: „Dish and ‘Imitation’”, care apare în Classical Quarterly, la fel. 26, nr. 3-4 (1932), p. 161-1

IL ARISTOTLE

GP Else: Aristotel's Poetics: The Argument, Cambridge, 1957. SH Butcher: Aristotel's Theory of Poetry and Fine Art, Londra, 1923.

Ingram Bywater: Aristotel on the Art of Poetry, Oxford, 1909. GF Else: „Aristotel on the Beauty of Tragedy”, editat în Harvard Studies in Classical Philology, același. 49 (1938).

Roman Ingarden: „A Marginai Commentary on Aristotel’s Poetics”, apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism,

volumul 20, nr. 2 (iarna, 1961), p. 163-175, și se poate consulta și nr. 3 (primăvara 1962), p. 273-2 Richard McKeon: „Critica literară și conceptul de imitație în Antichitate”, apărut în ediția comandată de

R. S. Crane, Critici și critici, Chicago, 1952.

III. FILOZOF CLASIC DE TARZIU

Philip De Lacy: „Viziuni stoice despre poezie”, apărută în American Journal of Philology, vol. 49, nr. 275 (1948), p. 241-271.

LP Wilkinson: „Philodemus and Poetry”, care apare în Grecia și Roma, voi. 2, nr. 6 (1932-1933), pp. 144-1

LP Wilkinson: „Philodemus on Ethos in Music”, care apare în Classical Quarterly, vol. 32, nr. 3-4 (1938), p. 174181.

Craig La Driere: „Horace și teoria imitației”, apărut în American Journal of Philology, vol. 60, nr. 239 (1939), p. 288-3

Philippus V. Pistorius: Plotin și Neoplatonism, Cambridge, Anglia, 1952 (cap. 7).

IV. EPOCA MEDIEVALĂ

Edgar de Bruyne: Studii de estetică medievală (3 vol.). Traducere în spaniolă, Madrid, Gredos,

Edgar de Bruyne: „Estetica păgână, estetica chetiană”, editată în International Review of Philosophy, nr. 31 (1955), pp. 130-1

Emmanuel Chapman: Filosofia frumuseții a Sfântului Augustin, New York, 1939.

K. Svoboda: Estetica Sfântului Augustin și izvoarele sale, Brno, 1933.

Jacques Maritain: Artă și scolastică. Traducere în spaniolă, Buenos Aires, Clubul cititorilor,

Maurice de Wulf: Studii istorice despre estetica lui S. Thomas Aquinas, Leuven, 1896.

Leonard Callahan: O teorie a esteticii conform principiilor Sf. Ioan Botezătorul. Toma d'Aquino, Washington, 1927.

Bernard F. Huppé: Doctrine and Poetry, New York, Albany, 1959 (capitolele 1-2).

H. Flanders Dunbar: Simbolismul în gândirea medievală, New Haven, 1929.

Murray Wright Bundy: Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, Urbana, Universitatea din Illinois (Studii de limbă și literatură), 1927 (cap. 8-12).

V. RENAŞTEREA

Nesca A. Robb: Neoplatonism of the Italian Renaissance, Londra, 1935 (cap. 7).

Erwin Panofsky: Idea (ed. a 2-a), Berlin, 1960.

— Codex Huygens și Teoria artei lui Leonardo da Vinci, Londra, 1940.

— Viața și arta lui Albrecht Durer (4? ed.), Princeton, 1955 (cap. 8).

Rensselaer W. Lee: „Ut Picture Poetics: The Humanistic Theory of Painting”, care apare în Art Bulletin, vol. 22, nr. 4 (1940), 197—2

Anthony Blunt: Teoria artistică în Italv, 1450-1600, Oxford, 1940.

Edward E. Lowinsky: „Muzica în cultura Renașterii”, apărut în jurnalul istoriei ideilor, vol. 15, nr. 4 (1954), p. 509-5

D. P. Walker: „Umanismul muzical în secolele al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea”, care apare în Music Review, vol. 2, nr. 1 (1941), p. 1-13.

Ibid., nr.2, pp.111-121.

Ibtd., nr.3,p.220-227.

Ibid., nr.4,pp.288-308.

Ibid., voi. 3, nr. 1 (1942), p. 10-11. 55-71.

Bernard Weinberg: O istorie a criticii literare în Renașterea italiană (2 vol.).

Baxter Hathaway: The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, Ithaca, 1962.

VI. ILUSTRAȚIA: RAȚIONALISMUL CARTESIAN

Emile Krantz: Eseuri despre estetica lui Descartes, Paris, 1882.
Brewster Rogerson: „Arta de a picta pasiunile”, apaleado în Journal of the History of Ideas, vol. 14, nr. 1 (1953), pp. 68-9

Scott Elledge: „The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity”, care apare în PMLA, vol. 62, nr. 1 (1947), p. 10-11. 147-1

AO Lovejoy: „‘Nature’ as Aesthetic Norm”, care apare în Modem Language Notes, vol. 42, nr. 7 (1927), p. 10-11. 444-4

Hoyt Trowbridge: „Locul regulilor în critica lui Dryden”, care apare în Modern Philology, vol. 44, nr. 2 (1946-1947), p. 84-96.

Meyer H. Abrams: The Mirror and the Lamp, Oxford, 1953 (capitolele 1-2).

Samuel H. Monk: The Sublime, publicat de Ann Arbor, 1960 (capitolul 9).

Claude V. Palisca: „Empirismul științific în gândirea muzicală”,

87

a apărut în Seventh Century Science and the Arts, editat de HH Rhys, Princeton, 1961.

Louis I. Bredvold: „Tendința către platonism în neoclasică! Estetica”, apărută în ELH: A Journal of English Literary History, vol. 1, nr. 2 (1934), p. 10-11. 91-119.

Cicely Davis: „Ut Picture Poesis”, a apărut în Modern Language Review, voi. 30, nr. 2 (1935), p. 10-11. 159-1

DE Kristeller: „The Modern System of the Arts”, care apare în Journal of the History of Ideas, la fel. 12, nr. 4 (1951), p. 496-527; ibid., în sine. 13, nr. 1 (1952), pp. 17-4 Ernst Cassirer: Filosofia clarificării. Traducere spaniolă, Mexic, Fondul de cultură economică, 1943 (cap. 7).

VII. ILUSTRAȚIA: EMPIRISM

Clarence DeWitt Thorpe: The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes, Ann Arbor (Ed.), 1940.

Donald F. Bond: „The Neo-classical Psychology of the Imagination”, care apare în ELH: A Journal of English Literary History, în sine. 4, nr. 4 (1937), p. 10-11. 245-2

Martin Kallich: „The Association of Ideas and Criticai Theory: Hobbes, Locke and Addison”, care apare în ELH: A Journal of English Literary History, voi. 12, nr. 4 (1945), p. 290-315.

RL Brett: Al treilea conte de Shaftesbury, Londra, 1951.

Jerome Stolnitz: „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory”, apărut în Philosophical Quarterly, ibid. 11, nr. 46 (1961), p. 10-11. 97-113.

Clarence D. Thorpe: „Addison and Hutcheson on the Imagination”, care apare în ELH: A Journal of English Literary History, în sine. 2, nr. 3 (1935), p. 10-11. 215-2

Martin Kallich: «Argumentul împotriva asociației ideilor în estetica secolului al XVIII-lea», a apărut în Modern Language Quarterly, voi. 15, nr. 2 (1954), pag. 125-136.

Margaret Gilman: The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire, Cambridge, Mass., 1958 (cap. 2).

Wladyslaw Folkierski: Entre le classicisme et le romantisme, Cracovia-Paris, 1925.

Walter Jackson Bate: De la clasic la romantic, Cambridge, Mass., 1946.

Ernest Lee Tuveson: Imaginația ca mijloc pentru Grâce, Berkeley, 1960.

Jerome Stolnitz: «Frumusețea: câteva etape în istoria unei idei», a apărut în Journal of the History of Ideas, voi. 22, nr. 2 (1961), pag. 185-204.

Walter John Hipple Jr.: Frumosul, sublimul și pitoresc în teoria estetică britanică din secolul al XVIII-lea, Carbondale, Illinois, 1957.

Samuel H. Monk: Sublimul. Ann Arbor, ediție revizuită, 1960.

VIII. IDEALISMUL GERMAN

HW Cassirer: A Commentar·) on Kant's Critique of Judgment, Londra, 1938.

James C. Meredith: Kant's Critique of Aesthetic Judgment, Oxford, 1911.

Hermann Cohen: Begründung der Asthetik al lui Kant, Berlin, 1889.

Victor Basch: Essai critique sur l'esthétique de Kant (ediția a doua), Paris, 1927.

Humayun Kabir: Immanuel Kant despre filosofia în general (Eseuri despre prima introducere în critica judecății), Calcutta, 1935.

G. T. Whitney și D. F. Bowers (eds.): The Heritage of Kant, Princeton, 1939.

Kobert L. Zimmerman: «Kant: The Aesthetic Judgment», a apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 21, nú-mera' 3 (1963), pag. 333-344.

Frediric Will: Frumusețea inteligibilă în estetică. Gând de la Winckelmann la Victor Cousin, Tubinga, 1958.

S. S. Kerry: «The Artist's Intuition in Schiller's Aesthetic philosophy», a apărut în Publications of the Engjish Goethe Society, New Series 28 (Leeds, 1959).

Elizabeth E. Boн ning: «Interpretarea frumuseții lui Goethe și Schiller», a apărut în German Quarterly, vol. 22, nr. 4 (1949), pag. 185-194. '

Jean Gibelin: L'Esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art, Paris, 1934.

E. L. Fackenheim: „Schelling’s Philosophy of the Literary Arts”, apărută în Philosophical Quarterly, vol. 4, nr. 17 (1954), p. 310-326.

H. M. Schueller: „Schelling’s Theory of the Metaphysics of Music”, apărută în Journal of Aesthetics and Art Criticism, volumul 15, nr. 4 (iunie 1957), p. 461-4

W. T. Stace: The Philosophy of Hegel, Londra, 1924 (Partea a IV-a, Div. 3, cap. 1).

Israel Know: The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer, New York, 1936.

IX. ROMANTISM

René Wellek: O istorie a criticii moderne: 1750-1950. Tradus în spaniolă în cinci volume de ed. Grade , Madrid , 1959 .

MH Abrams: The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, Oxford,

WJ Bate: Prom Classic to Romantic, Cambridge Mass., 1949 (capitule 5-6).

Paul Reiff: Die Asthetik der deutschen Prühromantik, Urbana,

Universitatea din Illinois, Studii în limbă și literatură volumul 31, 1946.

MZ Shroder: Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism, Cambridge, Mass., 1961.

AG Lehmann: Mișcarea simbolistă în Franța, 1885-1895, Oxford, 1950.

Joseph Ciari: Simbolismul de la Poe la Mallarmé: Creșterea unui mit, Londres, 1956.

John M. Bullitt: «Hazlitt and the Romantic Conception of the Imagination», a apărut în Philological Quarterly, vol. 24, número 4 (1945), pag. 343-361.

JB Baker: Râul Sacru: Teoria Imaginației lui Coleridge, Baton Rouge. La., 1957.

James Benziger: „Unitatea organică: de la Leibniz la Coleridge”, care apare în PMLA, vol. 66, nr. 2 (1951), p. 10-11. 24-4

John Stokes Adams: Estetica pesimismului, Philadelphia, 1940.

JM Stein: Richard Wagner și sinteza artelor, Detroit, 1960.

E. A. Lippman: „The Aesthetic Theories of Richard Wagner”, care apare în Musical Quarterly, vol. 44 (1958), p. 10-11. 209-2

X. ARTISTUL ŞI SOCIETATEA

RF Egan: „Geneza teoriei artei de dragul artei în Germania și în Anglia”, care apare în Smith College Studies in Modem Languages, volumele 2,

Albert Cassagne: Teoria artei pentru artă în Franța, Paris, 1906.

Irving Singer: «The Aesthetics of Art for Art's Sake», a apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 12, número 3 (marzo 1954), pag. 343-359.

HA Needham: Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle, Paris, 1926.

Bernard Weinberg: Realismul francez: The Criticai Reaction 18301870, Nueva York, 1937.

HM Kallen: Art and Freedom (2 vol.), Nueva York, 1942. René Wellek: «Social and Aesthetic Values in Russian Nine-Teenth-Century Literary Criticism», a apărut la: EJ Sim-mons (Ed.), Continuity and Change in Russian and Soviet Thought, Cambridge, Mass., 1955.

F. D. Curtin: «Aesthetics in English Social Reform: Ruskin and his Followers», a apărut în: H. Davis et al. (eds.)

Studii secolului al XIX-lea, Ithaca, 1940.

XL EVOLUCIÓN CONTEMPORANEA

XI. l. Teoriile metafizice

G. NG Orsini: Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic, Carbondale, Illinois, 1961.

John Hospers: „The Croce-Collingwood Theory of Art”, care apare în Philosophy, la fel. 31, nr. 119 (1956), p. 291-3

Alan Donegan: „The Croce-Collingwood Theory of Art”, care apare în Philosophy, la fel. 33, nr. 125 (1958), p. 162-1

T. E. Hulme: „Bergson’s Theory of Art”, inclus în H. Read (Ed.), Speculations, New York & London, 1924.

Arthur Szathmary: Teoria estetică a lui Bergson, Cambridge, Mass., 1937.

XI.2. Naturalism

WE Arnett: Santayana and the Sense of Beauty, Bloomington, Ind., 1955.

Jack Kaminsky: „Conceptul lui Dewcy despre o experiență”, care apare în Philosophy and Phenomenological Research, vol. 17, nr. 3 (martie 1957), p. 316-330.

Speaker EA: „Dewey’ Aesthetic Theory”, care apare în Journal gf Philosophy, vol. 32, nr. 23, 24 (1935), p. 23-24. 617-627,"650-664.

Sidney Zink: „Conceptul de continuitate în teoria estetică a lui Dewey”, care apare în Philosophical Review, voi. 52, nr. 4 (1943), pag. 392-4

SC Pepper: „The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory,” apărut în Journal of Aesthelics and Art Criticism, volumul 12. nr. 2 (decembrie 1953), p. 169-176.

XI. Semiotica

Richard Rudner: „Despre estetica semiotică”, apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 10, nr. 1 (septembrie 1951), p. 67-77.

EG Ballard: „În apărarea esteticii semiotice”, a apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 12, nr. 4 (septembrie 1953), pp. 38-43.

Max Rieser: „The Semantic Theory of Art in America”, a apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 15, numărul 1 (septembrie 1956), pp. 12-26.

XI.4. marxism-leninism

K. Marx & F. Engels: Literatură și artă: selecții din scrierile lor. Există diferite selecții și versiuni de acest tip în limba spaniolă: Buenos Aires, Revival, 1964. Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Barcelona, Península, 1969. Madrid, A. Corazón, col. Comunicare, 1972.

Simmons EJ (Ed.): Continuity and Change in Russian and Soviet Thought, Cambridge, Mass., 1955. În special, pot fi consultate lucrările publicate acolo de Victor Erlich, RM Hankin și EJ Simmons.

Max Rieser: „Teoria estetică a realismului socialist”, apa-

recitat în Journal of Aesthetics and Art Criticism, la fel. 16, nr. 2 (decembrie 1957), pp. 237-248.

Ernst Fischer: Necesitatea artei. Turnat în spaniolă cu titlul The Necessity of Art, Barcelona, Peninsula.

XI. Fenomenologie și existențialism

Herbert Spiegelberg: The Phenomenological Movement: A Historical Introduction (2 vol.), Haga, 1960.

Fritz Kaufmann: „Artă și fenomenologie”, inclusă în Marvin Farber (ed.) Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, Cambridge, Mass., 1940.

Αννα-Teresa Tymieniecka: Phernomenology and Science in Contemporary European Thought, New York, 1961.

J. Claude Pignet: „Estetică și fenomenologie” (recenzie și discuție despre Dufrenne), apărut în Kanstudien (1955-1956), pp. 192-208.

EF Kaelin: O estetică existențială: teoriile lui Sartre și Merleau-Ponty, Madison, Wisconsin, 1962.

XI. Empirism

Douglas Morgan: „Psychology and Art: A Summary and Critique”, care apare în Journal of Aesthetics and Art Criticism, volumul 9, nr. 2 (decembrie 1950), p. 81-9

Douglas Morgan: „Creativity Today”, apărut în Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 12, nr. 1 (septembrie 1953), p. 1-24.

AR Chandler : Frumuseţea şi natura umană , New York , 1934 .

C. W. Valentine: The Experimental Psychology of Beauty, Londra, 1962.

Edward Bullough și Elizabeth Wikinson (eds.): Aesthetics: Lectures and Essays, Londra, 1957.

William Phillips (Ed.): Artă și Psihanaliza, New York, 1957.

D. E. Schneider : The Psychoanalyst and the Artist , New York , 1950 .

ALTE REFERINȚE

Ca și istorii generale ale esteticii pot fi consultate: Katherine Gilbert și Helmut Kuhn: A History of Aesthetics, New York, 1939, Bloomingthon, Ind., 1954.

MC Beardsley: Aesthetics from Ancient Greece to the Present, New York, 1965.

Bernard Bosanquet: O istorie a esteticii. Traducerea în spaniolă a fost editată de Nueva Visión.

Pentru alte referințe bibliografice despre estetica contemporană vă rugăm să contactați:

MC Beardsley : Estetica , New York , 1958 .

Guido MorpurgoTagliabue: L'Esthétique contemporaine, a cărei versiune spaniolă a fost publicată de Losada, Buenos Aires, 1971.

93

Bazele

John Hospers

0. Introducere

Estetica este ramura filosofiei care se ocupă cu analizarea conceptelor și rezolvarea problemelor care apar atunci când contemplăm obiecte estetice. Obiectele estetice, la rândul lor, sunt toate obiectele experienței estetice; prin urmare, numai după ce am caracterizat suficient experiența estetică, suntem în măsură să delimităm clasele de obiecte estetice. Deși există cei care neagă existența oricărui tip de experiență specific estetică, ei nu neagă, totuși, posibilitatea formării judecăților estetice sau a unor motive aKr care susțin astfel de judecăți; Prin urmare, expresia „obiecte estetice” ar include acele obiecte în jurul cărora se fac astfel de judecăți și sunt date astfel de motive.

Estetica este formulată în întrebările tipic filozofice „Ce vrei să spui?” și „De unde știi?”, în domeniul estetic, așa cum filosofia științei pune aceleași întrebări în domeniul științific. Astfel, conceptele de valoare estetică sau de experiență estetică, precum și întreaga serie de concepte specifice filozofiei artei, sunt examinate în disciplina cunoscută sub numele de estetică; și întrebări precum „Ce face lucrurile frumoase?” sau „Există modele estetice?” sau „Care este relația dintre operele de artă și natură?” – și orice alte întrebări specifice ale filozofiei artei – sunt întrebări estetice.

97

Filosofia artei acoperă un domeniu mai restrâns decât estetica, deoarece se ocupă doar de conceptele și problemele care apar în legătură cu operele de artă, excluzând, de exemplu, experiența estetică a naturii. Cu toate acestea, majoritatea întrebărilor estetice care au stârnit interes și nedumerire de-a lungul veacurilor au fost legate în mod specific de artă: „Ce este expresia artistică? Există adevăr în operele de artă? Ce este un simbol artistic? Ce înseamnă opere de artă? Există o definiție generală a artei? Ce face ca o operă de artă să fie bună? Deși toate aceste întrebări sunt specifice esteticii, ele își au locul în artă, și nu sunt ridicate în raport cu alte obiecte estetice decât operele de artă.

Filosofia artei trebuie distinsă cu atenție de critica de artă, care se ocupă cu analiza și evaluarea critică a operelor artistice în sine, spre deosebire de clarificarea conceptelor implicate în aceste judecăți critice, care este misiunea esteticii. Critica artistică are ca obiect specific opere de artă sau clase de opere de artă (de exemplu, cele aparținând aceluiași stil sau gen), iar scopul ei este de a încuraja aprecierea lor și de a facilita o mai bună înțelegere a acestora. Sarcina criticului presupune existența esteticii; deoarece, în discutarea sau evaluarea operelor artistice, criticul folosește conceptele analizate și lămurite de filozoful artei. Criticul, de exemplu, spune că o anumită operă de artă este expresivă sau frumoasă;

Filosoful artei analizează ceea ce se încearcă să spună atunci când susține că o astfel de operă de artă are acele caracteristici și, în egală măsură, dacă și cum astfel de pretenții sunt defensabile. Când vorbește și scrie despre artă, criticul presupune clarificarea termenilor pe care îi folosește, așa cum a propus filozoful artei; În consecință, ceea ce scrie un critic care nu este conștient de acest lucru este expus lipsei de claritate. Dacă un critic numește o operă de artă expresivă fără a avea idei clare despre ce înseamnă aceasta, rezultatul va fi o mare confuzie conceptuală.

Înainte de a lua în considerare întrebările estetice care se ridică în filosofia artei, ar trebui să o analizăm pe aceasta: Ce înseamnă a contempla (a asculta, etc.) ceva estetic?; pentru că, dacă experiența obiectelor estetice lipsește, nici una dintre celelalte întrebări nu ar putea apărea. Există un mod estetic de a privi lucrurile? Și, dacă da, ce o deosebește de alte moduri de a le experimenta? Au existat poziții foarte disparate în această privință, de obicei interferente, dar care pot fi distinse.

1.1. Atitudini estetice și non-estetice

Atitudinea estetică, sau „modul estetic de a contempla lumea”, este în general opusă atitudinii practice, care este interesată doar de utilitatea obiectului în cauză. Adevăratul broker imobiliar care vede un peisaj doar cu ochii către posibila sa valoare monetară nu vede peisajul din punct de vedere estetic. Pentru a-l contempla astfel trebuie să „o percepi de dragul de a o percepe”, nu cu orice altă intenție. Trebuie să savurați experiența perceperii peisajului însuși, subliniind detaliile sale perceptive, mai degrabă decât folosirea obiectului perceput ca mijloc pentru un alt scop1.

1 Nevoile vieții noastre actuale sunt atât de imperative încât simțul văzului a fost atent specializat

S-ar putea obiecta, desigur, că chiar și în contemplația estetică observăm ceva nu „de dragul său”, ci din alt motiv, de exemplu, din cauza plăcerii pe care ne-o oferă. Nu am continua să acordăm atenție obiectului perceput dacă a face acest lucru nu ar fi plăcut; Conform acesteia, plăcerea nu ar fi scopul în cazul estetic? Poate fi, de fapt, descris astfel, și poate că expresia „percepe-l pentru sine” este înșelătoare. Cu toate acestea, există o anumită diferență între a savura aceeași experiență perceptivă și pur și simplu folosirea ei din motive de identificare, clasificare sau acțiune ulterioară, așa cum facem de obicei în viața de zi cu zi când nu contemplăm de fapt copacul, ci îl percepem doar cu suficientă măsură. claritate să o identificăm ca atare și să o înconjurăm dacă ne iese în cale. Distincția rămâne valabilă și doar modul de a o descrie este supus clarificării.

Atitudinea estetică se distinge și de cea cognitivă. Elevii familiarizați cu istoria arhitecturii sunt capabili să identifice rapid o clădire sau ruine, în ceea ce privește timpul de construcție și locația acesteia, prin stilul ei și alte aspecte vizuale. Ei privesc în primul rând clădirea pentru a-și spori cunoștințele, nu pentru a-și îmbogăți experiența perceptivă. Acest tip de abilitate poate fi important și util, dar nu este necesar.

mintea la slujba lor. Cu o economie admirabilă, învățăm să vedem doar ceea ce este necesar pentru a ne atinge obiectivele; dar ceea ce vedem este foarte puțin, doar suficient pentru a recunoaște și identifica fiecare obiect sau persoană; Odată făcut acest lucru, ei merg într-un compartiment din catalogul nostru mental și nu-i mai vedem niciodată cu adevărat. În viața de azi, omul obișnuit citește cu adevărat doar etichetele, ca să spunem așa, ale obiectelor din jurul său, fără să-și facă alte probleme. Aproape toate lucrurile care sunt utile într-un fel sunt mai mult sau mai puțin puse deasupra acestui capac de invizibilitate. Numai atunci când un obiect există în viața noastră fără alt scop decât acela de a fi văzut, îl contemplăm cu adevărat, cum ar fi, de exemplu, un ornament chinezesc sau o piatră prețioasă; și chiar și cea mai normală persoană adoptă față de ea, într-o oarecare măsură, atitudinea artistică de contemplare pură abstrasă de necesitate (Roger Fry, Vision and Design, pp. 24-25).

• La examene, de exemplu.

corelare atentă cu capacitatea de a se bucura de experiența în sine de a contempla clădirea. Capacitatea analitică poate crește în cele din urmă experiența estetică, dar o poate și înăbuși. Cei care sunt interesați de artă pentru un anumit obiectiv profesional sau tehnic sunt expuși în mod deosebit la distanțarea de forma de contemplare estetică tipică celor mișcați de interese cognitive. Acest lucru ne aduce direct la o altă distincție.

Modul estetic de observare este, de asemenea, străin de modul personalizat de a face acest lucru, în care observatorul, în loc să contemple obiectul estetic pentru a surprinde ceea ce oferă acesta, ia în considerare relația obiectului respectiv față de el. Cei care nu acordă atenție muzicii, ci o folosesc mai degrabă ca un stimul pentru fantezia lor personală, sunt un bun exemplu de auz non-estetic care adesea trece pentru ascultare estetică. În celebrul exemplu al lui Edward Bullough, bărbatul care merge să vadă o reprezentație a lui Othello și, în loc să se concentreze asupra spectacolului, se gândește doar la asemănarea dintre situația lui Othello și problema reală pe care el însuși o are cu soția sa, nu este văzând estetic reprezentarea. Această atitudine implică implicare personală, este o atitudine personalizată, iar personalizarea inhibă orice răspuns estetic pe care privitorul l-ar fi avut altfel. Când contemplăm ceva din punct de vedere estetic, răspundem obiectului estetic și ceea ce ne poate oferi, nu relației sale cu propria noastră viață3.

Formula „nu ar trebui să ne implicăm personal” este uneori folosită pentru a descrie acest criteriu; dar acest lucru este și dezorientator. Nu înseamnă că fanul teatrului nu se poate identifica cu personajele

implicate sau nu se poate simți interesat de ceea ce li se întâmplă; Înseamnă doar că trebuie să împiedici orice implicare personală pe care o poți avea cu personajele sau problemele lucrării să înlocuiască observarea atentă a lucrării.

3 Acesta din urmă apare des și nu este neapărat nedorit, dar ar trebui să fie distins cu atenție de răspunsul estetic.

la fel. Putem vedea clar această diferență dacă punem în contrast faptul că ne vedem implicați într-un naufragiu cu contemplarea acestuia într-un documentar sau film. În primul caz, am face tot posibilul pentru a ne salva și a-i ajuta pe alții. În timp ce în al doilea, știm dinainte că evenimentele dezastruoase care au avut loc au avut deja loc și nu putem face nimic pentru a le remedia; astfel că tendința noastră de a răspunde la situație colaborând la ea este automat anulată. Oricât de mult ne putem identifica cu victimele, nu ne simțim personal implicați într-un mod orientat spre acțiune.

Din cele spuse, rezultă că multe tipuri de răspunsuri la obiecte, inclusiv opere de artă, se încadrează în afara domeniului esteticii. De exemplu, mândria în proprietate poate interfera cu răspunsul estetic. Persoana care reacționează cu entuziasm în fața oaspeților săi la redarea unei simfonii pe propriul echipament stereo, dar nu reacționează la interpretarea aceleiași simfonii pe un echipament identic în casa vecinului său, nu oferă un răspuns estetic. Anticarul sau directorul de muzeu, care în alegerea unei opere de artă trebuie să țină cont de valoarea ei istorică, faima, epoca etc., se poate simți parțial influențat de estimarea valorii estetice, dar atenția sa este neapărat îndreptată către non-estetic . factori. În mod similar, dacă o persoană prețuiește o piesă de teatru sau un roman pentru că poate găsi în el informații legate de timpul și locul în care a fost scrisă, ea înlocuiește interesul pentru experiența estetică cu interesul pentru dobândirea de cunoștințe. Dacă o persoană judecă favorabil o anumită operă de artă pentru că conține edificare morală sau pentru că „apără o cauză dreaptă”, el confundă atitudinea morală cu cea estetică; Ce se întâmplă și dacă o condamnă din motive morale și nu reușește să separe această cenzură de evaluarea estetică a acesteia 4.

i Acest lucru se poate întâmpla, mai ales, persoanelor care nu au contemplat niciodată un obiect din punct de vedere estetic, ci doar ca vehicul de propagandă, fie ea morală, politică sau de orice altă natură.

1.2. Alte criterii ale atitudinii estetice

Au fost folosiți și alți termeni pentru a defini atitudinea estetică. „Detașarea”, de exemplu, este o atitudine care, în opinia unora, ne permite să distingem modul estetic de a privi lucrurile de cel non-estetic, dar acel termen pare mai mult înșelător decât util. Asemenea expresiei „nu se simte implicat personal”, pare ca și cum observatorului nu trebuie să-i pese prea mult de ceea ce se întâmplă în dramă sau simfonie; fiind astfel încât există un simț, după cum am

văzut, conform căruia suntem foarte implicați în tragedia lui Oedip când asistăm la Oedip Rex. Ne simțim detașați doar în sensul că știm că aceasta este o dramă și nu viața reală5* și că ceea ce se află dincolo de cortină este o lume diferită, la care nu trebuie să răspundem așa cum am face-o lumii. ne inconjoara. În acest sens, suntem „detașați”, dar nu în sensul lipsei de identificare cu personajele sau să ne simțim total absorbiți de dramă.

Termenul „dezinteresat” este, de asemenea, folosit pe scară largă pentru a descrie atitudinea estetică. Dezinteresul este o calitate a bunului judecător, care se manifestă atunci când este imparțial. Judecătorul poate fi implicat personal, în sensul că studiază profund soluționarea unui caz G, dar, atunci când se pronunță asupra cauzei, nu trebuie să fie implicat personal, în sensul că trebuie să împiedice sentimentele sau simpatiile sale personale să influențeze. îl sau predispune în vreun fel. Imparțialitatea în materie morală și juridică caracterizează, fără îndoială, ceea ce a fost numit „punctul de vedere moral”; dar nu este deloc clar în ce fel trebuie să fim dezinteresați (adică imparțiali) când privim un tablou sau ascultăm un concert. Ar trebui să fim imparțiali ca într-un conflict între părți cu

5 Deși pot exista drame din viața reală.

0 De exemplu, cine va avea grijă de copii într-un caz de divorț.

Licitații? „Judecă imparțial” are sens; Dar ce înseamnă să observi sau să asculți imparțial? „Imparțial” este un termen legat de situațiile în care există un conflict între părțile aflate în litigiu; dar nu pare a fi un termen util atunci când încercăm să descriem modul estetic de a privi lucrurile.

1.2.1. Relații interne și externe

O modalitate oarecum mai puțin confuză de a descrie experiența estetică este de a face acest lucru în termeni de relații interne versus externe. Când contemplăm estetic o operă de artă sau natură, ne concentrăm doar asupra relaţiilor interne^ adică asupra obiectului estetic şi proprietăţilor lui; și nu în relația sa cu noi înșine, nici măcar în relația sa cu artistul care l-a creat sau cu cunoașterea noastră a culturii din care izvorăște. Majoritatea operelor de artă sunt foarte complexe și necesită toată atenția noastră. Starea estetică presupune o concentrare intensă și completă. Este nevoie de conștientizare perceptivă intensă; iar atât obiectul estetic cât şi diversele sale relaţii interne7 8 trebuie să constituie singurul focar al atenţiei noastre. Studentul care nu este obișnuit să contemple o figură umană goală se poate simți atât de „distras” privind o zeiță goală într-un tablou, încât nu poate contempla tabloul din punct de vedere estetic. Din cauza propriilor impulsuri, el este împiedicat de relații externe, astfel încât nu-și poate îndrepta atenția în mod adecvat către obiect și relațiile perceptuale interne ale acestuia.Uneori, lipsa de conștientizare a relațiilor externe se numește „distanță”, „estetică” sau „distanța psihică”; dar, încă o dată, aceste expresii pot fi mai confuze decât utile datorită utilizării metaforice a termenului „distanță”, ceea ce presupune că ar

trebui să menținem obiectul estetic la o anumită distanță. Pe de altă parte, dacă se poate afirma că

7 Internă lui, se înțelege.

8 Cele exterioare operei de artă, adică.

Spectatorul identificat cu Othello suferă de lipsă de distanță, persoana care procedează în felul său în aprecierea unei forme artistice nouă pentru el se poate spune că suferă de distanță excesivă. Sensul metaforei „distanță” a variat: în primul caz, se referă la modul nepractic de a observa, iar în al doilea la lipsa de familiaritate, care este cu totul altceva.

1.2.2. Obiectul fenomenal

Au fost făcute și alte câteva încercări de a distinge modul estetic de a privi lumea de toate celelalte, fie prin referirea la atitudinea însăși, fie prin limitarea tipului de obiecte față de care urma să fie adoptată atitudinea.

Atenția estetică este orientată spre obiectul fenomenal, nu spre obiectul fizic 11. Fără prezența unui obiect fizic, cum ar fi vopsea sau pânza, nu am putea percepe în mod natural nicio pictură; dar atentia trebuie concentrata asupra caracteristicilor percepute, nu asupra caracteristicilor fizice care fac posibil ceea ce este perceput. Astfel, ar trebui să ne concentrăm asupra combinațiilor de culori din pictură, dar nu asupra modului în care vopseaua trebuie amestecată pentru a produce acea culoare, sau asupra oricăror alte aspecte legate de chimia vopselei . Acesta din urmă se referă la baza fizică a obiectului perceptiv (adică, fenomenal), mai degrabă decât ceea ce este perceput vizual. În mod similar, ne poate deranja faptul că nu putem auzi toate instrumentele orchestrei dintr-un anumit loc din sală, ceea ce este important pentru percepția estetică, deoarece acest im- 9 10 11

9 Ca o simfonie, dacă ești obișnuit să auzi doar o singură melodie.

10 Ambiguități de acest tip sunt remarcate în celebrul articol al lui Edward Bullough, intitulat „Psychical Distance”, și fac termenul „distanță” mai confuz decât util, deoarece același cuvânt este folosit pentru a desemna diferite tipuri de atitudine, care trebuie distinse cu atenție. .

11 Monroe C. Beardsley, Estetica, cap. 1.

explică ceea ce auzim (sau nu auzim). Dar, investigarea cauzei fizice a acestei deficiențe este o sarcină riguros fizică, care necesită cunoștințe tehnice de acustică; iar acustica este o ramură a fizicii, nu a muzicii.

Această distincție este, fără îndoială, importantă și are cel puțin utilitatea negativă de a elimina anumite tipuri de atenție ca non-

estetice12. Ceea ce nu poate fi perceput (văzut, auzit etc.) nu este important pentru percepția estetică, deoarece nu influențează natura „prezentării sensibile" în fața noastră. Faptul că pictorul a trebuit să folosească o metodă foarte dificilă pentru a-și face pictura să pară „strălucitoare" este ceva incidental considerației estetice; Ne poate face să-l admirăm pe pictor pentru că s-a dedicat unei sarcini atât de dificile, dar nu ne poate face să admirăm pictura în sine mai mult decât înainte. Cu toate acestea, faptul că pictura finită, așa cum o percepem noi, are un aspect „strălucitor" este important din punct de vedere estetic, deoarece aceasta face parte din ceea ce este perceput. Dar încă nu este complet clar ce include și exclude exact criteriul. Când îmi concentrez atenția asupra combinațiilor cromatice ale unui tablou sau asupra armoniei figurilor, mă concentrez în mod clar asupra fenomenelor perceptuale; Dar dacă îmi place și tabloul din cauza umorului ei evident; sau muzica, nu pentru că este rapidă sau lentă, ci pentru că este tristă; Sau dacă îmi place o poezie pentru că este sentimentală, maudlină sau „falsă"? Sunt aceste lucruri estetice sau este teama lor? Deși nu sunt caracteristici ale obiectului fizic, ar trebui să fie clasificate drept fenomenale?

De fapt, a existat o controversă notabilă asupra faptului dacă atenția estetică se limitează doar la perceptiv. În cazul perceperii combinației de culori sau aranjamentului formal al părților dintr-un tablou, este, fără îndoială, așa; ne concentrăm asupra calităților percepute (sau, oricum, perceptibile) ale obiectului estetic. Dar trebuie să existe în toate cazurile

12 De exemplu, cea a inginerului când încearcă să corecteze acustica sălii.

un obiect perceptiv astfel încât să fie posibilă atenția estetică? Desigur că atunci când ne facem plăcere de culoarea intensă, de formă, de contur și chiar de delicatețea și grația manifestă a unui trandafir, este ceva perceptiv; în timp ce atunci când ne uităm la calitățile lor de sănătate sau rezistență la boli, este ceva diferit. Până în acest punct, distincția este clară. Dar când spunem că o simfonie este eroică, că o piesă de teatru este melodramatică și că un tablou este impregnat de bucurie de a trăi, nu este oare felul de atenție rezultat din descrierea de mai sus și estetic? Cu toate acestea, este greu de văzut cum este perceptibilă „calitatea eroică". Cu siguranță îl înțelegem (dacă este deloc) observând calitățile percepute ale muzicii; dar tot prin percepție devenim conștienți de calitățile fizice ale unui obiect, care sunt considerate irelevante pentru atenția estetică.

Când sărbătorim sau apreciem eleganța unei dovezi matematice, poate părea că plăcerea noastră este estetică, chiar dacă obiectul unei astfel de bucurii nu este deloc perceptiv; Este relația complexă dintre idei sau propuneri abstracte, și nu liniile făcute pe hârtie sau pe tablă, ceea ce surprindem estetic. S-ar putea părea că aprecierea clarității, eleganței sau economiei de mijloace este estetică, indiferent dacă este dată într-un obiectiv perceptiv (cum ar fi o sonată) sau într-o entitate abstractă (cum ar fi o dovadă logică); Dacă ar fi așa, domeniul de aplicare al esteticii nu s-ar putea limita la perceptiv.

Pe de altă parte, ce putem spune despre arta literară? Nimeni nu ar dori să susțină că aprecierea noastră față de literatură este non-estetică; și totuși „obiectul estetic”, în cazul literaturii, nu constă în percepții vizuale sau auditive. Nu sunetele sau reprezentarea lor grafică constituie mediul literaturii, ci mai degrabă semnificațiile lor, iar semnificațiile nu sunt obiecte sau percepții concrete. În acest sens, distincția dintre literatură și toate celelalte arte este enormă; până în punctul în care artele auditive și vizuale au fost 11a

„toate artele senzoriale 13 14, pentru a le distinge de literatură, care este o artă ideosenzorială”. Deoarece citirea cuvintelor evocă imagini sensibile în mintea cititorului, astfel încât în cele din urmă să fie produse percepțiile, s-a sugerat că literatura este cu adevărat senzorială. Cu toate acestea, această sugestie nu este sustenabilă, deoarece mulți cititori pot citi în mod apreciativ și inteligent fără ca imaginile vizuale sau de altă natură să fi fost evocate în mintea lor. Va fi acesta un motiv suficient pentru a considera atenția unor astfel de cititori ca fiind neestetică? S-ar putea părea că cititorul de literatură trebuie, cel puțin, să acorde atenție cuvintelor și semnificațiilor lor 15 16; dar acestea nu sunt percepții în sensul în care sunt culorile, figurile, sunetele, gusturile și mirosurile. Includerea literaturii în categoria perceptivului, recurgând la teoria că evocă unele imagini, constituie o încercare disperată de acomodare a faptelor la teorie. Cu toate acestea, excluderea literaturii ca ceva străin atenției estetice din cauza naturii sale non-perceptive ar părea a fi un prim caz de aruncare a creaturii cu apa din baie.

1.2.3. Modalitate senzorială

În domeniul simțurilor nu au lipsit încercările de reducere a ariei de atenție estetică prin modalitatea senzorială; mai presus de toate, să includă vederea și auzul ca fiind acceptabile și să excludă mirosul, gustul și atingerea 17 ca fiind inacceptabile pentru îngrijirea estetică. Dar și această tendință pare destinată

13 Care constau din reprezentări sensibile la vedere și auz.

14 TE Jessop, „Definiția frumuseții”, PAS, voi. 33, 1932-1933, pp. 170-171.

15 Imaginar, dar sensibil, ca în vise.

16 Unii ar spune că numai în cuvinte ca vehicule ale semnificațiilor lor.

17 Simțurile „inferioare”.

eșec. Ce motiv ar putea fi dat pentru a nega că plăcerea mirosului, gustului și atingerii este estetică? Nu este estetică plăcerea de a mirosi un trandafir sau de a degusta un vin? Ne putem bucura de arome și mirosuri la fel cum ne putem bucura de imagini și sunete; pentru ei

înșiși sau, dacă preferați, pentru plăcerea pe care ne-o oferă. Este adevărat că operele de artă, în întregime, nu au fost realizate în alte medii decât vizuale și auditive; De exemplu, nu avem „simfonii mirositoare”. Există mai multe motive pentru aceasta:

1) Este mai dificil în acest domeniu să se separe practicul de nepractic; De exemplu, separând plăcerea de a mânca mâncare pentru că ne este foame, de plăcerea acelei alimente pentru că are gust bun pentru noi. Simțurile „inferioare” sunt atât de strâns legate de satisfacerea nevoilor corporale, încât este greu de izolat plăcerea strict estetică derivată din acestea[18].

2) Din punct de vedere perceptiv, deși nu fizic, datele simțurilor „inferioare” sunt mai puțin complexe, astfel încât elementele percepute nu se pretează la aranjarea formală complexă atât de caracteristică operelor de artă. Într-o serie de mirosuri și arome există un „înainte” și un „după”, dar aproape că nu există altceva decât această ordine strict în serie; adică nu există „armonie” sau „contrapunct”. Culorile și sunetele includ însă o ordine complexă, care ne permite să stabilim distincții subtile între numărul infinit de senzații vizuale și auditive.

Acest tip de distincție face posibilă reținerea unei mari complexități formale în operele de artă vizuale și auditive, imposibil de surprins de către observatorii umani în alte modalități senzoriale. În acest domeniu, ne referim la o ordine fenomenală mai degrabă decât la o ordine fizică, deoarece există corelații fizice exacte pentru mirosurile experimentate, așa cum există și pentru sunete (înălțime, volum, timbru) și culori (nuanță, saturație, claritate). Dar dacă nu se pot face distincţii precise între acestea

18 În cazul vinului, însă, se poate argumenta că nu îl bem de obicei pentru că ne este sete, ci pur și simplu pentru plăcerea de a-l bea.

Datele senzoriale, în cazul mirosului și gustului, sunt inutile pentru utilizarea perceptorilor umani, deși există o ordine exactă a corelațiilor fizice care este aceeași pentru toți.

1.3. Negarea atitudinilor estetice

DIFERIT

Unii scriitori au disperat să găsească criterii pentru a distinge atitudinea estetică de alte tipuri de atitudini. De exemplu, unii esteticieni au negat că există o atitudine estetică adecvată. Și găsesc caracteristica distinctivă a esteticii, nu într-o anumită atitudine, experiență sau mod de atenție pe care o poate avea observatorul, ci în motivele pe care le dă pentru a-și susține judecățile: adică motive estetice, motive morale, motive economice, etc. Deși majoritatea teoreticienilor esteticieni admit existența unor motive propriu-zise estetice, ei merg mai departe și susțin că astfel de motive presupun un tip de atitudine sau atenție față de obiecte[19] [20] care, deși greu de identificat cu exactitate și chiar mai greu de explicat verbal fără

ambiguitate, există de fapt. și diferențiază această formă de atenție de toate celelalte.

De asemenea, s-a susținut că nu există o atitudine estetică propriu-zisă, cu excepția cazului în care este definită pur și simplu ca „a acorda o atenție deosebită” operei de artă (sau naturii) în cauză21. Nu se acordă o atenție deosebită obiectelor care pot fi numite estetice; apare doar faptul de a „a acorda o atenție deosebită calităților obiectului”, în contrast cu faptul opus. Conform acestei concepții, putem aborda o operă de artă din diverse motive, care se pot deosebi unele de altele; dar nu există un tip anume

19 JO Urmson, „What Makes a Situation Aesthetic?”, PAS, Suppl., voi. 31, 1957.

20 Adică o formă de percepție.

21 George Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude”, American Philosophical Quarterly, voi. Eu nu. 1, 1964, pp. 56-65.

tip de atenție, în contemplarea unei piese de teatru, care deosebește, de exemplu, spectatorul de regizorul de scenă sau de dramaturgul care este autorul ideilor: tipul de atenție este același în toate cazurile, adică toată lumea. ar trebui să se concentreze cu atenție asupra obiectului estetic. Distincția dintre contemplarea din punct de vedere estetic și non-estetic se dovedește a fi, strict vorbind, o distincție motivațională non-perceptivă.

IL Filosofia artei

Vorbim despre filosofia artei; dar ce este arta? În sensul său cel mai larg, arta include tot ceea ce este făcut de om, spre deosebire de operele naturii. În acest sens, lucrările picturale, casele, reactoarele atomice, orașele, cutiile de chibrituri, navele și mormanele de gunoaie sunt artă; în timp ce copacii, animalele, stelele și valurile mării nu sunt. În aceeași orientare, André Gide afirma că „singurul lucru nenatural din lume este o operă de artă”, iar în acest sens precis afirmația sa constituie o tautologie25.

Calitatea de a fi realizat de om constituie o condiție necesară pentru ca un obiect să poată fi numit operă de artă. Dacă ceea ce am considerat o piesă de sculptură se dovedește a fi o bucată de lemn, putem continua să o considerăm un obiect artistic și poate continua să fie la fel de frumos (sau urât) ca înainte, dar nu va mai fi un operă de artă.

Alte condiţii restrictive, însă, sunt mult mai discutabile: nenumărate definiţii ale „artei” au fost date în istoria teoriei estetice, iar din cele mai multe dintre ele se poate spune că suntem mai siguri de condiţia artistică sau nu de determinată.

2- Un caz îndoielnic este lucrarea făcută de animale, precum castorul-mamă, care ar fi inclusă în artă dacă „făcută de om” ar fi extins pentru a însemna „făcută de ființe simțitoare”, dar nu altfel.

dă de lucru, că definițiile date sunt salisi, torian. Ca și în cazul multor alți termeni (de exemplu, „romantism”), suntem mai siguri de denotarea termenului (adică, ceea ce cuprinde) decât de desemnarea acestuia (adică, criteriile după care anumite lucrări ar putea fi incluse și altele). exclus).).

Pe de altă parte, așa cum vom vedea în scurt timp, multe definiții ale artei sunt formulate din perspectiva unei anumite teorii a artei și, în consecință, depind de acuratețea acestei teorii. Majoritatea teoriilor ar trebui considerate generalizări despre artă, ca aceasta: „Tot ceea ce constituie o operă de artă are și așa și așa caracteristici”, mai degrabă decât ca definiții care pot servi ca punct de plecare. Această generalizare, de fapt, atunci când se folosește termenul „artă”, presupune mai degrabă o semnificație existentă deja în termen, decât să i se atribuie pentru prima dată. Cei care „definesc” arta în acest fel trebuie să presupună o definiție oarecum aproximativă a termenului, altfel cititorii lor vor fi complet inconștienți de la ce se referă generalizarea.

În orice caz, în teoria estetică avem de-a face cu o clasă mult mai limitată de obiecte decât imensul set de lucruri făcute de om; sau, mai precis poate, a unei funcţii mai reduse a obiectelor. Ne ocupăm de lucruri făcute de om numai în măsura în care pot fi contemplate estetic. Acum, se poate întâmpla ca toate obiectele să fie susceptibile la o astfel de contemplare, dar este absolut sigur că nu toate (sau cel puțin nu toate în mod egal) vor trece controlul estetic. De asemenea, este absolut adevărat că există multe moduri de a privi obiectele create de om, altele decât forma estetică. Este necesar, așadar, să restrângem câmpul pentru a exclude, dacă nu marea majoritate a obiectelor realizate de om, cel puțin majoritatea modurilor de a le contempla.

A) Ne vom ocupa mai întâi de așa-numitele (oarecum, din păcate, poate) arte plastice. Artele frumoase pot fi distinse de artă în sens larg, di-

spunând că obiectele lor au fost create pentru a fi văzute, citite sau auzite din punct de vedere estetic. Pictura a fost facuta pentru a fi contemplata, studiata, savurata, savurata, sa nu fie folosita ca decoratiuni de perete sau de masa. Cu toate acestea, distingerea unei clase de obiecte numai după intenția creatorilor lor este întotdeauna periculoasă: este adesea dificil să știi care a fost acea intenție și, uneori, se întâmplă ca intenția să fie foarte diferită de ceea ce se crede că ai dedus din contemplarea obiectului. . Unele artă – inclusiv poate unele dintre cele mai importante lucrări – s-au născut cu scopul de a converti oamenii la creștinism sau comunism, sau pentru a le edifica și înnobila caracterele, mai degrabă decât pentru a fi contemplate estetic. Faptul că anumite temple egiptene au fost

construite pentru a onora zeița Isis nu ne împiedică să le considerăm opere de artă; iar astăzi îi privim într-un mod care probabil diferă mult de intenția inițială a designerilor și arhitecților lor.

Cea mai sustenabilă caracteristică a artelor plastice nu este ceea ce au intenționat să facă autorii lor, ci modul în care acţionează în experienţa noastră de astăzi. Ce putem face cu simfoniile altfel decât să le auzim și să ne bucurăm de ele? Pentru ce altceva sunt? Acţionează provocând răspunsuri estetice la ascultători, şi nu în alt mod distinctiv. În consecință, lucrările incluse în artele plastice pot fi definite ca acele obiecte create de om care, într-un mod absolut sau primar, acționează estetic asupra experienței umane.

B) Spre deosebire de artele plastice, putem distinge artele numite istoric „util”. Toate obiectele artelor utile au un scop în viața omului, altul decât cel al contemplației lor estetice. Automobilele, vazele de sticlă, coșurile, vazele, obiectele de artizanat de tot felul și nenumărate alte lucruri sunt exemple de artă utilă. Multe dintre ele mulțumesc ochilor sensibili din punct de vedere estetic, dar toate

2.1 Sau poate pentru ambele în același timp.

Au un scop non-estetic, iar când le contemplăm nu se poate uita funcția lor practică.

Există, desigur, cazuri „intermediare”, printre care arhitectura este poate cea principală. Unii au susținut că arhitectura este în primul rând o artă plastică, că clădirile sunt în primul rând obiecte estetice și servesc doar întâmplător pentru a trăi sau a se închina; alții, dimpotrivă, susțin că sunt în primul rând obiecte utile și că funcția lor estetică este incidentală. Aceasta a fost o problemă foarte controversată printre arhitecții înșiși: departamentul de arhitectură al unor universități face parte din școala de arte liberale, iar în altele este parte a școlii de ingineri.

Atunci când un obiect estetic este de asemenea util, relația dintre funcția sa principală și caracterul său estetic este importantă. Controversa asupra funcționalismului în artă are mult de-a face cu relația dintre funcțiile practice și cele estetice. Întrebarea dezbătută este dacă forma ar trebui să urmeze întotdeauna funcției sau dacă forma obiectului ar trebui considerată relativ independentă de funcția practică pe care o are. În ceea ce privește operele de artă plastică, spre care filozofii de artă și-au îndreptat în general atenția, această problemă nu se pune, deoarece este în acest domeniu în care caracterul estetic al obiectelor, oricare ar fi el, există fără adăugiri.

11.1. Clasificarea artelor

Artele plastice pot fi clasificate în diverse moduri; dar natura mediului în care sunt create poate fi e! criteriu mai sigur.

Artele auditive includ toate artele sunetului care, în toate scopurile practice, folosesc muzica. Muzica constă din tonuri muzicale – adică

sunete cu o anumită înălțime – împreună cu tăceri, prezentate într-o ordine succesivă temporal.

Artele vizuale includ toate acele arte care

115

Ele constau, fenomenal, din percepții vizuale. Atractia lor este indreptata in primul rand catre vedere, desi nu exclusiv, deoarece unele pot stimula si simtul tactil. Artele vizuale includ o mare varietate de genuri: pictură, sculptură, arhitectură și aproape toate artele utile.

Literatura este mult mai greu de clasificat. Fără îndoială, nu este o artă vizuală: de fapt, o poezie nu trebuie scrisă. Nu este nici o artă auditivă. Se întâmplă adesea ca efectul unei poezii să crească atunci când este citită cu voce tare, dar valoarea ei nu scade atunci când nu este citită astfel și nici nu trebuie citită cu voce tare pentru a acționa ca o poezie. Dacă literatura ar fi o artă auditivă, ar aparține artei muzicii; iar pentru un public informat, plăcerea poeziei poate fi cu greu comparată cu cea a compozițiilor muzicale. Din punct de vedere muzical, limba engleză, de exemplu, este destul de săracă; și oricine ar auzi sunetele unei poezii în această limbă fără să cunoască sensul cuvintelor s-ar simți în curând plictisit. Practic, întregul efect al poeziei, pe care la prima vedere îl putem atribui sunetelor în sine (elementului auditiv), se datorează de fapt sensului cuvintelor *. Dacă cuvântul „mare” este poetic, nu pentru că sunetul acestei monosilabe este frumos pentru noi, ci pentru că cunoaștem sensul acelui cuvânt, care servește la evocarea gândurilor și imaginilor mării tropicale, mării furtunoase, marea unui apus de soare etc. Sensul – atât sensul literal al cuvintelor, cât și asocierile pe care le provoacă în mintea celor familiarizați cu limba în care este scris poemul – este cel care distinge literatura de toate celelalte arte. Literatura a fost numită artă simbolică; Caracterul distinctiv al mediului său se datorează faptului că toate elementele sale sunt cuvinte, iar cuvintele nu sunt simple zgomote sau lovituri de stilou, ci zgomote cu semnificații care trebuie cunoscute pentru a înțelege sau a valorifica poezia.

Artele mixte includ toate acele arte care

21 După cum a observat IA Richards, „adânc într-un grot sumbru” sună foarte asemănător cu „peep într-un pătuț încăpător”.

116

combina unul sau mai multe dintre mijloacele de mai sus. Astfel, opera include muzică, cuvinte și imagini vizuale, deși predominând muzica. Spectacolele de teatru combină arta literară cu scenă și imagini vizuale. În dans, vizualul predomină în general, în timp ce muzica servește ca acompaniament. În cinematograf toate elementele sunt prezente.

Tipul de lucrare pe care o poate realiza fiecare artă depinde în primul rând de natura mediului. Astfel, artele vizuale în general sunt arte ale spațiului, și pot reproduce aspectul vizual sau „aspectul” obiectelor mult mai bine decât orice descriere. Pe de altă parte, ele

nu pot reprezenta mișcarea, sau succesiunea de acte în timp; acest lucru poate fi realizat de literatură, unde ordinea elementelor în mediu este secvenţială temporal. Într-o lucrare picturală atenția noastră este secvențială pentru că ne putem concentra acum pe o parte și apoi pe alta. Totuși, întregul tablou este în fața noastră tot timpul și nu ne este impusă nicio ordine de a o contempla, cum ar fi mersul de la stânga la dreapta; De fapt, dacă ne uităm la părțile sale succesiv la început, este doar pentru a-l putea înțelege în întregime mai târziu. Efectul contemplării unei sculpturi depinde adesea de direcția pe care o urmăm atunci când ne mișcăm în jurul ei; și din moment ce nu este posibil să contemplați întregul obiect tridimensional deodată, aspectul temporal este mai important decât în pictură. Muzica este inseparabil legată de ordinea temporală a tonurilor, așa cum literatura este legată de ordinea temporală a cuvintelor; Nu putem inversa ordinea a două tonuri într-o melodie și nici ordinea a două cuvinte într-o frază.

Deși artele mixte combină mai mult de un tip de media, ele au funcții distinctive care nu se repetă în celelalte arte. Cinematograful are un avantaj enorm cu mediul său, deoarece poate reproduce relații spațiale și secvențe temporale ale evenimentelor în același timp. Teatrul poate face la fel. Cu toate acestea, ceea ce este potrivit pentru mediul teatral poate să nu fie potrivit pentru

mediul cinematografic. O reprezentație teatrală excelentă, dacă este transferată direct pe ecran, va avea ca rezultat, de obicei, un film mediocru; Principalul avantaj al teatrului – contactul său viu cu actorii vii – se pierde complet în mediul mai impersonal al cinematografiei, care poate însă remedia acest dezavantaj cu nenumărate resurse neaccesibile teatrului.

Savanții în artă au tras concluzii diferite din aceste fapte despre natura mijloacelor artistice. „Puriștii”, urmând îndrumarea eseului Laokoon25, se încruntă asupra oricărei încercări de a face opera de artă să depășească limitele propriului mediu distinctiv. Astfel, ei susțin că poeziile nu ar trebui să încerce să descrie cu acuratețe aparițiile vizibile ale lucrurilor, o funcție rezervată artelor vizuale; Nici artele vizuale nu ar trebui să încerce să reproducă mișcarea, ceva rezervat literaturii; nici muzica nu trebuie să încerce să aibă un program și să spună povești, ceea ce corespunde și literaturii; nici cinematograful nu trebuie să-și abandoneze capacitatea specifică de a reproduce mișcarea, în beneficiul dialogului dintre personajele sale. Oponenții acestei concepții susțin că astfel de norme pot fi încălcate în mod avantajos și că, dacă este adevărat că fiecare mediu artistic are propriile sale posibilități distinctive, nu există niciun motiv pentru care un mediu nu poate utiliza resurse de care ar fi cu siguranță capabilă o altă artă. foloseste mai bine. În această perspectivă, observația lui Les-sing este un sfat de perfecțiune care ar elimina multe opere de artă distinse și ar nega validitatea multor experimente interesante. Wagner, de exemplu, era convins (fără îndoială greșit) că cu dramele sale muzicale a creat un superart în care auditivul, vizualul și literarul aveau o importanță egală.

25 Operă a secolului al XVIII-lea dramaturgul și criticul german Gottfried Lessing.

118

II.2. Concepte și mijloace

Din cauza diferențelor dintre mediile diferitelor arte, există concepte care se aplică riguros uneia sau mai multor arte, dar nu, sau într-un sens diferit, celorlalte. Iată câteva dintre cele mai importante exemple.

II.2.1. Afacere

Subiectul unei opere de artă este despre ce este vorba. Persoana care citește o operă literară fără a încerca să o interpreteze ar putea totuși să-i determine subiectul: de exemplu, Odiseea tratează aventurile lui Ulise. Fiecare operă de ficțiune are o temă; Poate să aibă sau nu o temă sau o idee subiacentă, care este explicit sau implicită în lucrare. Dacă Odiseea are o temă precum și o problemă, este susceptibilă de discuție; dar adesea răspunsul este clar: de exemplu, tema progresului pelerinului lui Bunyan este o serie de evenimente care apar unui subiect numit creștin, în timp ce tema este mântuirea omului. În plus, o operă literară poate avea și o teză, adică o propoziție sau un set de propoziții pe care le formulează, le atacă sau le apără. Teza poate fi găsită atât implicită, cât și explicită: teza Pilgrim's Progress este enunțată în mod repetat; în timp ce cel al multor romane ale lui Hardy – și anume acel om este victima unei „soarte” ostile care îi controlează viața și de care nu se poate elibera – este rareori sau vreodată formulată explicit.

Nu toate operele de artă au un subiect: poeziile, piese de teatru și romanele sunt întotdeauna despre ceva; dar nu la fel cu lucrările muzicale: Simfonia nr. 5 a lui Beethoven nu este despre destinul omului, despre eroismul său sau despre atâtea alte lucruri care i-au fost uneori atribuite ca subiect. niste tablouri,

119

mai ales cele nereprezentative compuse din culori si figuri, nu sunt despre nimic; dar altele au, fără îndoială, o temă (de exemplu, Răstignirea). Termenul „temă” este adesea folosit în muzică; dar în acest caz are un cu totul alt sens; Când vorbim de „tema materială” a unei compoziții, nu ne referim la nicio idee subiacentă și nici la orice altceva care transcende ceea ce este reprezentat prin mediu, ci la o serie de tonuri în interiorul mediumului însuși.

II.2.2. Reprezentare

Se poate spune că artele vizuale reprezintă obiecte din lume. Strict vorbind, pictura prezintă o serie de culori și figuri pe care apoi le interpretăm sau le elaborăm ca reprezentări ale diverselor obiecte din mediul de viață. Nu toate tablourile, desigur, sunt reprezentative. Dar multe lucrări de pictură, sculptură și alte arte vizuale reprezintă în mod clar obiecte ale naturii. Cu toate acestea, sensul în care o fac nu este întotdeauna același: există o anumită diferență între a picta un

obiect și a-l portretiza. Putem spune că lucrarea picturală reprezintă un bărbat cu părul negru acoperit cu o togă. Dar mai trebuie spus că aceeași pictură îl reprezintă pe Iulius Caesar, adică este portretul lui Iulius Caesar. „Portretul este un concept mai ambiguu: pictorul poate schimba titlul unui tablou fără a schimba pictura în sine, schimbând astfel ceea ce pretinde că portretizează.” Ceea ce este reprezentat în pictură poate fi dedus din contemplarea ei, împreună cu o anumită cunoaștere a lumii; ceea ce este portretizat nu poate fi dedus, în general, decât din titlu. Dacă s-ar schimba titlul, subiectul portretizat ar fi diferit, dar tabloul ar rămâne același.

Cât despre muzică, este îndoielnic că putem vorbi de reprezentare. Natura nu produce sunete

26 De exemplu, un om drept care seamănă cu Iulius Cezar.

muzicale: acestea sunt produse numai de instrumente create de om. Natura ne oferă cu siguranță sunete, dar acestea sunt în primul rând zgomote, mai degrabă decât tonuri muzicale; în timp ce muzica este alcătuită din acestea din urmă. Muzica, deci, ne prezintă o gamă largă de sunete muzicale pe care însă nu le reprezintă.

Cu siguranță există programe muzicale, adică muzică cu un titlu care indică o anumită temă. Dar care este legătura exactă între o operă muzicală și „programul” ei? Numai în muzică auzim o serie de tonuri variate care, cu ajutorul titlului (și aproape niciodată fără el), ne pot aminti sau evoca în noi impresia a ceea ce este indicat în titlu. Aceeași muzică, cu alt titlu, ne-ar aminti de altceva și ne-ar canaliza asociațiile mentale într-o direcție complet diferită. Poate cea mai mare asemănare între tonurile muzicale și lucrurile din natură constă în anumite ritmuri: galopul cailor poate fi imitat de anumite scheme ritmice într-o compoziție muzicală. Dar valoarea muzicală a spectacolului este foarte discutabilă.

Cazul literaturii este diferit, pentru că nu poate fi numită reprezentativă decât într-un mod foarte indirect. Literatura nu poate prezenta reprezentări vizuale, precum pictura și sculptura; Dacă se poate spune că ceva din el este reprezentat, trebuie făcut prin simboluri verbale. Cu toate acestea, în acest sens este convenabil, și poate nu prea înșelător, să spunem că unul dintre romanele lui Fielding reprezintă aventurile eroului său, Tom Jones, și multe alte personaje; sau, mai exact, că reprezintă o serie de oameni cu așa și așa caracteristici implicați în aceste sau acele aventuri și că îl portretizează pe Tom Jones și multe alte personaje. Dar nu există nimic care să ne permită să distingem între pictură și portret în literatură; întrucât referirea la Tom Jones are loc în mediu (adică, cuvinte), în timp ce în artele vizuale ceea ce este portretizat este

27 Un clarinet nu sună decât ca un clarinet.

cunoscut doar prin titlu, care nu face parte din același mediu vizual. Într-o operă literară, ceea ce este portretizat nu putea fi schimbat fără a schimba însăși cuvintele romanului.

II.2.3. Sens

„Ce înseamnă o operă de artă?” este o întrebare înșelătoare și prostească. În sensul strict al referinței convenționale, singura artă în care sunt date semnificații este literatura. Elementele care constituie literatura au semnificații într-un sens care nu se aplică nici unei alte arte. Cuvântul „pisica” are o semnificație, dar înălțimea muzicală a dobului mijlociu și linia zimțată nu au: ele pot evoca diverse răspunsuri, dar nu au un punct de referință convențional.

Dar când întrebăm ce înseamnă o operă de artă în ansamblu, nu vorbim despre simboluri convenționale. Punând această întrebare, putem înțelege unul dintre aceste lucruri:

1) S -ar putea să ne întrebăm „Despre ce este vorba”, întrebare al cărei răspuns va consta în indicarea subiectului lucrării, dacă are unul;

2) s-ar putea să ne întrebăm „Care este tema sa”: de exemplu, dacă filmul He Who Must Oie este într-adevăr despre Hristos;

3) s -ar putea să ne întrebăm despre teza sau propozițiile centrale formulate sau implicate în lucrare: de exemplu, dacă teza unui anumit poem este că copilăria constituie cea mai fericită din viață;

4) s-ar putea, în sfârșit, să ne întrebăm „Ce fel de efect produce (sau ar trebui să producă) în public”: un sens în care toate operele de artă au sens, deoarece toate produc efecte, dar care nu poate fi tradus în cuvinte . Dacă vrem să știm ce „înseamnă” o simfonie în acest sens, nu avem altă alternativă decât să o ascultăm cu atenție atunci când este interpretată. Cu toate acestea, această utilizare a cuvântului „înseamnă”

„căzut” este foarte înșelător. Fără îndoială, fiecare operă de artă produce efecte unice și irepetabile; Dar dacă asta vrea să spună criticul, de ce nu o spune în aceste cuvinte? Mulți oameni care doresc să atribuie „înțelesuri” chiar și celor mai abstracte compoziții muzicale par să presupună că o operă de artă nu are întreaga ei valoare sau pretind toată atenția noastră până când nu o descifrează sau îi atribuie un anume „sens” .

II.3. Aspecte ale operelor de artă

Există mai multe moduri diferite de a acorda atenție operelor de artă; Sau, cu alte cuvinte, există mai multe tipuri de valori pe care arta ni le poate oferi și care merită să fie distinse în analiza estetică. În orice caz, iată câteva dintre cele care sunt cel mai bine de distins.

II.3.1. Valori senzoriale

Valorile senzoriale ale unei opere de artă (sau naturii) sunt surprinse de un observator estetic atunci când acesta se bucură sau se bucură de caracteristicile pur senzoriale (non-senzuale) ale obiectului fenomenal. În aprecierea valorilor, relațiile formale complexe din cadrul operei de artă nu fac obiectul atenției; nici ideile sau emoţiile pe care opera artistică le poate întruchipa. Găsim valori senzoriale într-o operă de artă atunci când ne delectăm cu textura, culoarea și tonul ei: strălucirea jadului, lustruirea lemnului, albastrul intens al firmamentului, calitățile vizuale și tactile ale fildeșului sau marmurei, timbrul unei viori Nu obiectul fizic în sine ne încântă, ci prezentarea lui senzorială28.

® Adică obiectul fenomenal mai mult decât obiectul fizic.

123

II.3.2. Valori formale

Aprecierea valorilor senzoriale este în curând implicată în aprecierea valorilor formale. Nu rămânem încântați mult timp de calitatea tonurilor sau culorilor izolate, dar observăm curând relațiile dintre aceste elemente. O melodie este alcătuită din relații tonale și este modificată radical de îndată ce orice ton din sistemul de relații tonale este modificat, chiar și ușor. Pe de altă parte, o melodie admite multe schimbări de cheie, în care tonurile individuale sunt toate diferite de cele ale tonului original și, totuși, este ușor de recunoscut ca aceeași melodie, adică ca aceeași serie de relații tonale.

Termenul „formă” are un sens oarecum diferit în raport cu operele de artă, datorită semnificației sale în contexte non-estetice. Astfel, „formă” nu înseamnă același lucru cu „figură”, nici măcar în artele vizuale. Forma are de-a face cu interrelațiile totale ale părților, cu organizarea de ansamblu a lucrării, unde figurile – inclusiv arta vizuală – sunt doar un aspect. Dacă forma unui tablou pictural ar fi definită ca figura sa, sau chiar ca totalitatea figurilor pe care le conține, acest lucru nu s-ar aplica culorilor, ale căror limite constituie figurile și care sunt la fel de importante pentru organizarea formală a picturii. ca si figurile in sine. Forma nu se referă nici la forma structurală, așa cum se întâmplă în logică sau în matematică, când vorbim despre argumente diferite sau formule diferite în cadrul aceleiași forme. Este adevărat că multe opere de artă au, fără îndoială, anumite proprietăți structurale comune, iar în acest sens vorbim de „forme de artă”, precum compozițiile muzicale sub formă de sonată. Dar când vorbim despre forma particulară a unei anumite opere de artă, ne referim la propriul mod unic de organizare, și nu la tipul de organizare pe care îl împărtășește cu alte opere de artă.

124

În acest sens, este util să distingem „form-in-the-mare” (structură) de „form-in-the-small” (textură). Când vorbim despre structura unei opere artistice, înțelegem organizarea globală rezultată din interrelațiile elementelor de bază din care constă. Astfel, o melodie este doar un element din structura unei simfonii, deși melodia este, de asemenea, compusă din părți înrudite și constituie o „formă-în-mic”. Ceea ce este

considerat doar un element în structură este considerat un întreg în textură; un întreg care, la rândul său, poate fi defalcat și analizat, pe măsură ce se analizează o melodie sau o frază dintr-o poezie.

Distincția dintre structură și textură este, desigur, relativă; pentru că s-ar putea întreba ce dimensiune trebuie să aibă partea pentru a constitui un element singular al structurii: dacă trebuie să fie o melodie, sau o strofă, sau a opta parte a unui tablou. Cu toate acestea, distincția este utilă: s-ar putea să dorim adesea să distingem, de exemplu, opera acelor compozitori care sunt maeștri ai structurii și mai puțin adepți la textură, de opera compozitorilor pentru care este adevărat opusul. Beethoven a fost un maestru al structurii muzicale, deși adesea materialul melodic care constituie blocurile sale arhitecturale este nepromițător și nu merită auzit de unul singur. În schimb, Schubert și Schuman au fost maeștri ai texturii și a materialului melodic, dar adesea nu au reușit să aducă aceste elemente împreună într-o structură generală satisfăcătoare din punct de vedere estetic.

Nu putem înțelege conceptul important de formă în artă fără a menționa câteva dintre principalele criterii folosite de critici și esteticieni în analiza formei estetice. Care sunt, deci, principiile de formă din care trebuie judecată o operă de artă, cel puțin sub aspectul ei formal? Mulți scriitori au oferit diverse sugestii în acest sens, dar criteriul central și cel mai universal acceptat este cel al unității. Unitatea este opusul haosului, confuziei, dizarmoniei: atunci când un obiect este unificat, poate

39 Λ ori numită unitate organică.

spune-ti ca are consistenta, ca este dintr-o bucata, ca nu are nimic de prisos. Cu toate acestea, această condiție trebuie specificată în continuare; Un perete alb gol sau un cer uniform albastru au unitate în sensul că nimic nu le întrerupe. Dar acest lucru este greu de dorit în operele de artă, care au în general o mare complexitate formală. Astfel, formula obișnuită este „varietate în unitate”. Obiectul unificat ar trebui să conțină în sine un număr mare de elemente diverse, fiecare dintre acestea contribuind într-o oarecare măsură la integrarea totală a întregului unificat, astfel încât să nu existe confuzie în ciuda elementelor disparate care îl alcătuiesc. În obiectul unificat sunt toate lucrurile necesare și nu este nimic de prisos.

În general, substantivul „unitate” este amânat de adjectivul „organic”. Întrucât opera de artă nu este un organism, termenul este clar metaforic. Această analogie se bazează pe faptul că, în organismele vii, interacțiunea diferitelor părți este interdependentă, nu independentă. Nicio parte nu acționează izolat; Fiecare parte sau element colaborează cu celelalte, astfel încât o schimbare a uneia dintre ele face ca întregul să fie diferit; sau, cu alte cuvinte, părțile sunt legate în interior, nu în exterior 30. Și astfel, într-o operă de artă, dacă o anumită pată galbenă nu ar fi acolo unde se află, întregul caracter al operei picturale ar fi alterat; și același lucru s-ar întâmpla cu o piesă dacă o anumită scenă nu ar fi exact acolo unde se află.

Este evident că niciun organism nu are unitate organică perfectă; unele părți sunt în mod clar mai importante decât altele. Acelaşi lucru se poate spune despre operele de artă: unele rânduri ale unui poem sunt mai puţin importante decât altele3l, iar alterarea sau omiterea lor nu ar distruge efectul estetic al poemului; și chiar, în anumite cazuri, nu ți-ar face rău deloc. În lucrări

30 Funcționarea stomacului depinde de funcționarea inimii, ficatului și a altor organe ale corpului; iar defecțiunea unuia dintre ele implică și defecțiunea celorlalți.

31 De exemplu, catalogul navelor din Iliada.

În artă există puncte înalte și jos, părți mai mult și mai puțin integrate; ceea ce este ca și cum ai spune că operele de artă, ca și organismele, nu sunt exemple de unitate organică perfectă. Dacă ele pot deveni așa este o întrebare contestată 32; poate că acest ideal nu este imposibil, ci de nedorit. Majoritatea operelor de artă, în orice caz, sunt departe de a poseda o unitate organică completă, deși altele par să se apropie foarte mult de ideal.

Cu toate acestea, unitatea este o proprietate formală importantă a operelor de artă; O lucrare artistică nu este niciodată lăudată pur și simplu pentru că are mai multă dezunire sau dezorganizare. Când o lucrare mai puțin unificată este considerată mai bună decât una mai unită, este în ciuda lipsei de unitate a primei, nu din cauza ei; Prezența altor factori decât unitatea pare să depășească gradul inferior de unitate existent în primul caz.

Evident, ideea de unitate este o idee de valoare. Înseamnă, de exemplu, că într-o melodie, sau pictură sau poem bun, nu se poate schimba o parte fără a dăuna (nu doar a schimba) întregul; pentru că, desigur, orice întreg, chiar și o colecție de părți disparate, ar schimba ceva dacă o parte din el ar fi schimbată.

Deși unitatea este importantă ca criteriu formal, nu este singurul pe care criticul îl folosește atunci când evaluează operele de artă. În aceasta, ca și în atâtea alte lucruri, nu există unanimitate între critici înșiși. DeWitt Parker, într-un cunoscut eseu despre forma estetică, din cartea sa The Analysis of Art, susține că celelalte principii sunt subsidiare celui mai important, care este cel al unității organice. Printre celelalte criterii se numără:

1) tema sau motivul dominant prezent în opera de artă;

2) variație tematică, variație (mai degrabă decât simpla repetiție) care introduce noutate și care ar trebui să se bazeze pe temă în vederea păstrării unității;

12 Vezi Catherine Lord, „Organic Unity Reconsidered”, Journal of Aesthetics, voi. 22 [1964], pp. 263-268.

3) echilibru, aranjarea diferitelor părți într-o ordine plăcută din punct de vedere estetic (de exemplu, nu toate lucrurile interesante dintr-un tablou sunt de aceeași parte);

4) dezvoltare sau evoluție, fiecare parte a unei opere artistice temporare este necesară pentru următoarele părți, astfel încât, dacă orice parte anterioară ar fi modificată sau ștearsă, toate părțile ulterioare ar trebui modificate în mod corespunzător. Tot ceea ce se întâmplă înainte este o condiție esențială pentru ceea ce se întâmplă după.

Criteriile formale au fost, de asemenea, discutate de Stephen Pepper în cartea sa Principles of Art Appréciation. Folosind o abordare psihologică, Pepper susține că cei doi dușmani ai experienței estetice sunt monotonia și confuzia; Modul de a evita monotonia este varietatea, iar modalitatea de a evita confuzia este unitatea. Trebuie menținut un echilibru atent între aceste două calități: interesul nu poate fi menținut prin simpla repetare și de aceea trebuie variat materialul tematic; Totuși, variațiile trebuie să fie în întregime legate de temă, pentru că o ancoră a unității trebuie să fie întotdeauna prezentă dacă se dorește a împiedica lucrarea să „zboare în cele patru vânturi”. Pepper sugerează patru criterii principale. Pentru a evita atât monotonia, cât și confuzia, artistul trebuie să folosească:

1) contrastul dintre părți, și

2) gradația sau trecerea de la o calitate senzorială la alta (de exemplu, de la roșu la roz într-un tablou), care introduce schimbări în cadrul unei unități de bază. De asemenea, trebuie să utilizați

3) temă și variație: temă pentru a menține o bază unificată și variație pentru a evita în mod egal monotonia; și

4) izolarea, sau economia în repartizarea interesului, astfel încât acesta să fie distribuit în mod adecvat pe toată durata și extinderea operei de artă, iar „bagajul de interes” al privitorului să nu se epuizeze prea curând.

Despre cale s-ar putea spune multe alte lucruri

în artă și vom reveni asupra ei când ne ocupăm de formalism ca teorie a artei. Între timp, vom aminti un al treilea tip de valoare care trebuie acordată lucrărilor artistice.

II.3.3. Valori vitale

Valorile senzoriale și formale sunt ambele ale mediului: se referă la ceea ce opera de artă conține în propriul mediu, adică culorile și figurile, tonurile și tăcerile, cuvintele și aranjarea lor într-o poezie. Dar există și alte valori importate din viață în afara artei, care nu sunt conținute în mediu, ci sunt transmise prin el. De exemplu, operele de artă reprezentative 33 nu pot fi valorificate pe deplin dacă nu se posedă anumite cunoștințe despre viața în afara artei. Concepte

și idei pot fi, de asemenea, prezentate, în special în operele de literatură. Mai mult, arta poate „conține” M sentimente: „muzica poate fi tristă, veselă, melancolică, animată, vie; Starea de spirit a unui tablou poate fi predominant fericită sau întunecată, și același lucru este valabil și pentru cea a unui poem. În ceea ce privește toate aceste valori, este necesară o anumită familiarizare cu viața în afara artei, și de aceea valorile prezentate aici se numesc valori vitale. (Uneori ele sunt numite valori asociative, adică sunt asociate în mintea observatorului cu elementele din mediu, mai degrabă decât să fie conținute direct în acesta; dar această expresie este oarecum nefericită, deoarece prejudecă întrebarea dacă apar la toate printr-un proces asociativ: de exemplu, dacă tristețea este asociată cu muzica mai degrabă decât să fie conținută sau întruchipată într-un fel în ea.)

Vom mai spune câteva lucruri despre aceste valori atunci când discutăm despre teoriile artei.

” Gândiți-vă la un tablou cu Răstignirea. :t* Într-un sens pe care îl vom examina mai târziu.

П.4. Contextuali s мо «versus» izolaționism

Cu ce lucruri exterioare operei de artă ar trebui să fim familiarizați pentru a o pune în valoare? Problema nu este dacă opera de artă ar trebui să fie în centrul atenției noastre: dacă privim opera din punct de vedere estetic, probabil că așa ar fi. Când opera de artă este folosită pur și simplu ca un vehicul pentru a dobândi cunoștințe istorice despre epocă sau evenimente referitoare la viața autorului sau motivele inconștiente, atunci ea nu este considerată din punct de vedere estetic 35.

a) Izolaționismul este concepția conform căreia, pentru a aprecia o operă de artă, trebuie doar să o contemplăm, să o auzim sau să o citim – uneori în mod repetat, cu cea mai mare atenție – și că nu este necesar să o lăsăm la consultarea faptelor istorice. biografice sau de altă natură. (Când devine necesar să facem acest lucru, opera de artă nu este autosuficientă și, prin urmare, este defectuoasă din punct de vedere estetic.) Criticul de artă englez Clive Bell, de exemplu, susține că pentru a aprecia o operă de artă 36 nu trebuie să fim însoțit de orice bagaj de cunoștințe lumești; cu excepţia, în unele cazuri, a lucrărilor picturale, a familiarizării cu spaţiul tridimensional3'. O operă de artă vizuală ar trebui privită ca un exercițiu în formă pură; iar dacă cineva aduce o oarecare cunoaștere a lumii în opera artistică, această cunoaștere va umple mintea observatorului cu lucruri irelevante care îi vor distrage atenția de la contemplarea relațiilor formale interne picturii.

b) În fața acestei poziții, contextualismul susține că o operă de artă trebuie luată în considerare în contextul ei

35 Desigur, poate fi considerată din punct de vedere estetic și, de asemenea, ca o sursă de informații istorice sau biografice.

3G În acest caz, el se referă în primul rând la artele vizuale și exclude în mod deliberat literatura.

:IT Bell spune că unele picturi necesită anumite cunoștințe că prezentarea bidimensională pe o pânză este reprezentarea adâncimii spațiale care nu este dată în pânza în sine.

130

sau cadru total; și că multe cunoștințe istorice sau de altă natură „îmbogătesc” lucrarea, făcând experiența generală a acesteia mai completă decât vizualizarea ei fără astfel de cunoștințe. Orice apreciere a operelor artistice ar trebui făcută în context, inclusiv aprecierea muzicii în sine și a picturii nereprezentative.

Nu este necesar ca criticul să apere una sau alta dintre aceste două poziții în forma lor cea mai pură și cea mai intransigentă: se poate fi izolaționist cu privire la anumite lucrări sau clase de lucrări artistice și contextualist față de altele. Dar să fim mai expliciți, totuși, cu privire la tipurile de factori (altele decât lectura atentă a operei de artă în sine) care, potrivit contextualistului, pot fi necesari, sau cel puțin foarte utili, în aprecierea operelor de artă. .

1) Alte lucrări ale aceluiași artist. Dacă același artist a creat alte lucrări, în special de același gen, contextualistul crede că ne poate îmbogăți aprecierea comparându-le sau contrastând unele cu altele. Faptul că lucrările sunt foarte numeroase nu are în sine o mare importanță; Cu toate acestea, atunci când ascultăm oricare dintre concertele pentru pian ale lui Mozart, putem (mai mult inconștient decât conștient) să-i comparăm stilul general, materialul tematic, forma sa de dezvoltare și rezoluție, cu unele dintre celelalte douăzeci și șase de concerte pe care le-a compus Mozart. În acest caz, cunoașterea tuturor lucrărilor poate crește plăcerea uneia dintre ele.

2) Alte lucrări ale altor artiști în același mediu, în special în același stil sau în aceeași tradiție. Aprecierea noastră față de Lycidae a lui Milton este îmbogățită de studiul Bucolicii lui Virgil, precum și de studiul întregii tradiții bucolice în poezie. Potrivit contextualiștilor, studiul Lycidilor izolați de această tradiție ne-ar lipsi inutil de o mare parte din bogăția poemului, făcând, de asemenea, unele dintre referințele sale neinteligibile.

Până în acest punct, atenția acordată inițial exclusiv unei opere de artă anume a fost extinsă la

131

alte lucrări artistice, nu în condițiile respectivelor lucrări. Atingem însă acum factori care în niciun caz nu constituie opere de artă.

3) Studiul a ceea ce am putea numi factori externi mediului artistic, de exemplu, studiul limitărilor sau avantajelor instrumentale ale orgii pe vremea lui Bach, sau cunoașterea convențiilor dramatice ale teatrului elisabetan, ca condiționare a lecturii sau contemplarea operelor lui Shakespeare. O anumită familiarizare cu convențiile, limitările sau limbajele folosite de artist permite adesea o mai bună

înțelegere a operei sale și ne pune într-o poziție mai bună de a o aprecia decât simpla deținere a cunoștințelor străine acesteia; și, negativ, cunoașterea factorilor de acest tip ne va ajuta să evităm înțelegerea sau interpretarea greșită a acestuia.

4) Studiul timpului în care a trăit artistul: mentalitatea vremii sale, ideile actuale în epocă, influențele complexe care l-au modelat. Contextualistul ar spune că unele cunoștințe despre astfel de factori sunt adesea utile. Nu este important să știm că Milton cunoștea noua astronomie copernicană și totuși a ales în mod deliberat sistemul ptolemeic pentru cosmosul său din Paradisul pierdut? Izolaționistul ar spune că aceasta este o simplă „condiționare materială”, care poate fi de interes în sine pentru istorie sau biografie, dar care este irelevantă pentru experiența estetică a operei de artă; Pe de altă parte, contextualistul va crede că experiența noastră estetică a operei de artă este îmbogățită de această cunoaștere periferică.

51 Studiul vieţii artistului. Antologii literaturii presupun întotdeauna că aceasta este o considerație importantă, deoarece adaugă biografii detaliate la selecția fiecărui autor de texte în proză sau versuri. Este adevărat (așa cum repetă cu insistență izolaționiștii) că cunoașterea vieții artistului ne poate distrage atenția de la opera în sine. Dar se poate întâmpla și ca această cunoaștere (de exemplu, despre idealurile și luptele lui Milton) să îmbogățească

132

experiența noastră de muncă artistică. În acest caz, importanța estetică a unor astfel de cunoștințe constituie punctul în litigiu; deși contextualistul va spune că, chiar și în cazul muzicii, care este cea mai autonomă dintre arte, o anumită cunoaștere a vieții lui Beethoven ne îmbogățește aprecierea asupra muzicii sale. Această cunoaștere, desigur, trebuie să fie un mijloc, iar aprecierea îmbogățită trebuie să fie finalul; și nu invers, așa cum se întâmplă atunci când opera unui artist este pur și simplu folosită, de exemplu, pentru a formula unele teze în teoria psihanalitică. Faptele referitoare la viața artistului ar trebui folosite pentru a „ilustra” opera.

6) Studiul intențiilor artistului. Deosebit de importantă printre faptele referitoare la viața artistului este cunoașterea a ceea ce încearcă să realizeze, să facă sau să realizeze cu opera sa. Prin urmare, criticii au acordat o atenție deosebită știrilor care ne-au venit prin intermediul artistului însuși sau al contemporanilor săi, cu privire la ceea ce încerca să transmită în opera sa, mai ales dacă este întunecată sau dificilă.

Izolaționiștii susțin că, dacă cineva trebuie să privească în afara operei de artă pentru a înțelege ceea ce intenționează, acesta constituie un defect artistic: opera de artă nu are atunci „consistență proprie”. Persoana care crede că are nevoie de astfel de cunoștințe comite „o eroare intenționată”: eroarea de a cere cunoașterea a ceea ce intenționa artistul înainte de a fi în măsură să-și aprecieze opera. În acest caz, izolaționistul menține o cauză de neapărat; Mulți critici ar fi dispuși să prezinte ca un defect al unei opere artistice faptul că sensul, mesajul sau conținutul general al acesteia nu ar putea fi

deduse din observarea atentă a operei în sine. Ei ar spune că opera de artă trebuie să constituie o entitate auto-consistentă și autosuficientă. În contrast, contextualistul va argumenta că, deși în mod ideal intențiile artistului ar trebui să se reflecte în opera sa, o operă de artă nu ar trebui să fie cenzurată sau respinsă din cauza unui eșec în acest sens, dacă se dovedește a fi mai demnă de apreciere. odată ce intenţiile sunt cunoscute

38. Contextualistul ar spune că respingerea informațiilor care ar putea crește o experiență estetică este pur și simplu autolimitată, indiferent dacă cineva intră sau nu într-o „eroare intenționată”.

În mod firesc, contextualistul nu este dispus să subscrie la un set specific de criterii de evaluare, precum cel propus de poetul Goethe:

1) Ce a intenționat sau a încercat să facă artistul?

2) Ai reusit sa o faci? și

3) A meritat făcut?

Ceea ce a încercat artistul are, în sine, puțină importanță: ar fi putut să intenționeze un lucru și să realizeze ceva foarte diferit, sau ar fi putut încerca să creeze o operă populară banală și să o fi realizat splendid. Dar atâta timp cât cunoașterea intenției este folosită, nu ca o cheie sacră a interpretării adevărate (indiferent de ceea ce indică alte dovezi), ci ca o nouă cheie utilizabilă, este dificil de susținut că o astfel de cunoaștere nu este niciodată utilă.

II.5. Teoriile artei

Poziția pe care o adoptă cu privire la problema „contextualismului versus izolaționism” va depinde în mare măsură de concepția cuiva despre natura și funcția esențială a artei. Prima dintre aceste poziții pe care o vom considera este teoria artei ca formă pură. Chiar și acei filozofi ai artei care au scris cel mai mult despre proprietățile formale ale artei nu au susținut în general că forma este singurul criteriu de judecată a valorii estetice; dar unii dintre ei au făcut-o și sunt numiți „formaliști” în artă.

38 Dacă ni se spune că Prokofiev a încercat să facă din „Simfonia clasică” sa o parodie a simfoniilor clasice, ne putem bucura de ea mult mai bine; Indicația este utilă având în vedere sursa din care provine.

II .5.1. teoria formalistă

Clive Bell, care a fost un critic al artei vizuale, deține o poziție formalistă în ceea ce privește artele vizuale și muzicale, dar nu și în ceea ce privește literatura. El spune că excelența formală este singurul caracter atemporal al artei de-a lungul secolelor; poate fi recunoscut de observatori din diferite perioade și culturi, în ciuda subiectelor variate, referințelor de actualitate și asocierilor

accidentale de tot felul. Bell numește această proprietate a operelor de artă „formă semnificativă” 39 40.

Teoria formalistă consideră reprezentarea, emoția, ideile și toate celelalte „valori vitale” irelevante pentru aprecierea estetică. Admite doar valorile „mediului”, care în arta vizuală sunt culorile, liniile și combinațiile lor în planuri și suprafețe. Pictura nu este prejudiciată de a fi reprezentativă, dar reprezentarea este irelevantă din punct de vedere estetic: o pictură nu este niciodată bună, pur și simplu pentru că reprezintă ceva în lumea reală, oricât de bine sau de emoționant ar face acest lucru. Nici mai bine sau mai rău pentru că trezește emoții. În mod similar, orice formă de anecdotă (o poveste, o narațiune istorică etc.) este exclusă ca „literară”: o calitate perfect adecvată literaturii4°, dar irelevantă pentru arta vizuală și muzicală.

Doar proprietățile formale sunt importante pentru valoarea estetică; Alți scriitori au studiat în detaliu proprietăți formale precum unitatea organică, variația tematică și dezvoltarea. Cu toate acestea, Bell vorbește oarecum mistic despre „forma semnificativă”, fără a oferi niciun criteriu pentru detectarea prezenței sale.

39 Deși denumirea pare oarecum nepotrivită, deoarece proprietatea în cauză se distinge tocmai prin faptul că nu semnifică și, în consecință, nu are nicio semnificație.

40 Care, conform formalismului, este o artă de un tip foarte diferit și doar minim estetic.

propoziție. Forma semnificativă este una al cărei răspuns este emoția estetică. Dar când întrebăm ce este emoția estetică, vedem că este emoția evocată de forma semnificativă. Această definiție a cercului vicios este, desigur, complet inutilă. Cu toate acestea, este clar că emoția estetică nu are nimic de-a face cu emoțiile vieții, precum bucuria sau tristețea. Este doar un răspuns la proprietățile formale: într-o pictură, interrelațiile complexe ale figurilor și culorilor organizate într-o unitate estetică. Majoritatea oamenilor care spun că simt plăcere în fața tablourilor picturale nu reacționează prea mult în acest sens și de aceea nu găsesc plăcerea specifică pe care operele de artă le pot oferi41 42. Spațiul nu ne permite nici măcar precizări suplimentare. a tezei fundamentale a formaliştilor cu exemple concrete **, nici expunerea criticii sistematice la care a fost supusă această teorie de adversarii ei. Poate că putem indica cel mai bine orientarea acestei critici expunând o altă teorie cunoscută a artei: cea a artei ca expresie.

41 [Astfel de oameni] observă în formele lucrării acele fapte sau idei în fața cărora sunt capabili să simtă emoție și simt în fața lor emoțiile pe care le pot simți: emoțiile obișnuite ale vieții. Când se află în fața unui tablou, ei raportează instinctiv formele acestuia cu lumea din care provin. Ei consideră forma creată ca și cum ar fi imitată, iar pictura ca și cum ar fi o fotografie. În loc să intre în curentul artei, în noua lume a experienței estetice, se întorc repede, luând calea înapoi în lumea intereselor umane. Pentru ei, sensul operei de artă depinde de ceea ce contribuie ei la ea; nimic nou nu vine să

fie adăugat în viețile voastre, doar materialul vechi este îndepărtat. O bună operă de artă vizuală îi conduce pe cei care sunt capabili să o aprecieze în afara cadrului vital către extaz; Folosirea artei ca mijloc de a simți emoțiile vieții echivalează cu folosirea unui telescop pentru a citi ziarul (Clive Bell, Art, pp. 28-29).

42 Care poate fi găsită din abundență în diferitele cărți de critică de artă scrise de Clive Bell și Roger Fry.

II.5.2. Arta ca expresie

Majoritatea filozofilor și criticilor de artă nu au fost formaliști; deși mulți dintre ei admit că accentul pus pe formalism a fost benefic, prin aceea că a servit pentru a ne îndrepta atenția către opera de artă însăși, adică spre ceea ce prezintă ea mai degrabă decât spre ceea ce reprezintă. Acești critici susțin că arta ne poate oferi și alte valori, dar acestea trebuie să se manifeste prin formă și nu pot fi surprinse fără a acorda maximă atenție formei. În acest sens, ei sunt de acord cu accentul pus pe formă, dar nu admit că forma merită un accent exclusiv. Mai exact, mulți critici au susținut că, pe lângă satisfacerea cerințelor formale, opera de artă trebuie să fie într-un fel expresivă, în special a sentimentelor umane. Această concepție este specificată în principal în teoria artei ca expresie.

„Arta este expresia sentimentelor umane” este o formulă cinsată de timp și majoritatea studenților la artă reacționează imediat la ea. Cu toate acestea, filozofii trebuie să se întrebe ce înseamnă această formulă. La fel ca mulți termeni care se pot referi simultan la un proces și la produsul rezultat din acel proces, termenul „expresie” (și termenul înrudit „expresiv”) se poate referi atât la un proces întreprins de artist, cât și la o caracteristică a produsului. acel proces.

În mod tradițional, teoria artei ca expresie a implicat o teorie referitoare la ceea ce simte și întreprinde artistul atunci când creează o operă de artă. Eugenio Verón, Tolstoi, Benedetto Croce, RG Collingwood și mulți alți scriitori au răspândit această formulă într-un fel sau altul; iar publicul larg reacţionează în continuare la formula „arta ca expresie” mai favorabil decât la oricare alta. O formulare tipică a acestei poziții, care poate fi găsită în lucrarea lui Colling-

wood intitulat Principiile lui Ari, descrie artistul ca fiind stimulat de o emoție emoțională, natura și originea căreia el însuși nu o cunoaște, până când reușește să găsească o modalitate de a o exprima; care presupune punerea lui în prezența minții tale conștiente./Acest proces este însoțit de sentimente de eliberare și de înțelegere ulterioară. Problema principală constă în dacă un astfel de proces este important pentru teoria estetică, sau dacă este mai degrabă legat de psihologie: psihologia creației artistice.

S-a spus ceva despre opera de artă în sine, spre deosebire de condițiile în care este creată? Deși nu luăm în considerare produsul,

ci mai degrabă procesul de creare a acestuia, se pune această întrebare: Care este legătura dintre descrierea procesului de creație realizată de teoria expresiei și creația însăși a operelor de artă? S-ar putea crede că crearea de opere de artă implică, cel puțin, că artistul lucrează cu materiale într-un mediu, adică explorează noi combinații de elemente într-un mediu dat. De fapt, aceasta constituie activitatea sa creativă ca artist. Unde are loc tranziția între emoțiile care îl animă sau îl inspiră pe artist și pe care într-un fel trebuie să le „exprima" și mediul în care lucrează? Să presupunem că atribuim o calitate singulară unei anumite compoziții muzicale și apoi aflăm că compozitorul nu a simțit nicio emoție atunci când a compus-o 43. Vom ajunge atunci la concluzia că opera de artă nu a fost atât de bună pe cât credeam când o ascultam, neștiind a acelei circumstante?

Dacă artistul și-a exprimat sau nu într-un fel propriile sentimente în crearea operei de artă ar putea părea irelevant pentru problema de a ști ce exprimă, dacă este ceva, opera de artă. „Muzica exprimă tristețea" nu înseamnă același lucru cu „Compozitorul și-a exprimat propriile sentimente de tristețe".

43 Richard Strauss, de exemplu, spunea: «Lucrez cu rece, fără agitație, fără măcar emoție; „Trebuie să fii pe deplin stăpân pe tine pentru a organiza acea tablă de șah schimbătoare, mișcătoare și fluidă care este orchestrarea."

când scriu o astfel de muzică. Dacă muzica este tristă, este tristă indiferent de ceea ce a simțit compozitorul când a scris-o.

Dar ce înseamnă să spui că muzica este tristă sau exprimă tristețe? Aceasta este, fără îndoială, o metaforă; pentru că, în sens literal, doar ființele simțitoare capabile de emoție pot fi triste. Cum poate muzica să fie tristă sau să aibă sau să implice orice altă calitate sensibilă?

Un răspuns la această întrebare – foarte simplu, dar fără îndoială înșelător – ar fi că „Muzica este tristă" înseamnă că „Muzica mă face să mă simt trist (pentru mine sau pentru alți ascultători, pentru majoritatea ascultătorilor sau pentru un grup select). dintre ei) când îl aud. Acum, dacă asta înseamnă, avem un cuvânt pe deplin adecvat pentru a-l exprima, acela de evocare. „Muzica evocă tristețe în mine (sau în majoritatea ascultătorilor)." Dar această analiză nu este deloc satisfăcătoare. O persoană poate recunoaște anumite melodii ca fiind triste fără să simtă tristețe. Dacă ascultarea muzicii o făcea să se simtă tristă, precum pierderea unei persoane dragi, probabil că nu ar vrea să repete experiența. În orice caz, recunoașterea calității unei melodii este complet diferită de emoțiile pe care le simte o persoană când o aude. Puteți auzi o melodie fericită și puteți să vă plictisiți de ea. Ceea ce simte o persoană și calitatea pe care o atribuie muzicii sunt două lucruri diferite. Tristețea muzicii este fenomenal de obiectivă (adică simțită ca și cum ar fi „în muzică"); în timp ce tristețea unei persoane când o aude (dacă se întâmplă într-adevăr) este perfect diferențiabilă de tristețea muzicii: o simt ca „fenomenal de subiectivă", ca aparținând ei și nu muzicii, care doar o evocă. Nu există niciun motiv pentru ca ambele fenomene să apară în același timp.

Deci, a spune că muzica exprimă tristețe, sau pur și simplu că este tristă, înseamnă a spune ceva despre o calitate simțită a muzicii în sine, mai degrabă decât despre felul în care îi face pe ascultători.

Acum, care este acea calitate inerentă muzicii? Este întruchipat în el, este conținut în el

139

cumva, sau este o proprietate a muzicii? Este greu de explicat ce se înțelege prin a spune că o operă de artă conține proprietăți emoționale. Andante-ul nu este trist în același sens în care sunt multe note lungi, sau are anumite ritmuri crescătoare și descrescătoare. Dacă există dezacord cu privire la calitatea sa expresivă, cum ar putea cineva să-și apere poziția?

Poate cea mai satisfăcătoare soluție este să analizăm sensul de bază al termenului „expresie”, adică cel al comportamentului extern care manifestă sau reflectă stări interne. Când oamenii sunt triști ei manifestă un anumit tip de comportament: se mișcă încet, au tendința de a vorbi în tonuri domoale, mișcările lor nu sunt violente sau abrupte și nici intonațiile lor nu sunt stridente și pătrunzătoare. Ei bine, se poate spune că muzica este tristă atunci când manifestă aceleași proprietăți: muzica tristă este în mod normal lentă, intervalele dintre tonuri sunt scurte, tonurile nu sunt stridente ci plictisitoare și slabe. Într-un cuvânt, se poate spune că opera de artă are o proprietate emoțională specifică atunci când are caracteristici asemănătoare cu cele ale ființelor umane când simt aceeași emoție sau asemănătoare, aceeași dispoziție etc. Aceasta este puntea dintre calitățile muzicale și cele umane care explică modul în care muzica poate avea proprietăți strict deținute doar de ființele simțitoare.

Aceleași considerații pot fi aplicate și celorlalte art. Putem pretinde că o astfel de linie dintr-un tablou este amuzantă pentru că seamănă cu conturul membrelor corpului uman și animal atunci când spunem despre ele că sunt amuzante. Linia orizontală este odihnitoare (spre deosebire de liniile verticale sau întrerupte) deoarece ființa umană în poziție orizontală se află într-o atitudine de odihnă și somn, precum și într-o poziție sigură pentru a nu cădea. Linia orizontală nu este în mod intrinsec odihnitoare și sigură, dar este pentru ființe supuse gravitației, a căror poziție de repaus este orizontală. Pentru om, în orice caz, legătura dintre ambele lucruri este universală, nu este supusă variațiilor individuale, nici măcar unui relativism.

140

cultural mo. Dacă linia orizontală a avut un efect asupra unui individ și un efect complet diferit asupra altuia, cum ar putea artistul creativ să aibă încredere în efectul lucrării sale asupra altor ființe umane? În plus, aceste afirmații pot fi testate. Dacă cineva ar insista că un vals rapid și plin de viață este într-adevăr trist și melancolic, l-am putea referi la caracteristicile comportamentale ale oamenilor triști și să-i dovedim că atunci când sunt în acea stare manifestă calitățile în cauză (adică calitățile de muzică tristă), mai mult decât viteză sau intensitate.

Astfel, operele de artă pot fi expresive ale calităților umane: una dintre notele caracteristice și generale ale artei este aceea că lucrurile percepute (linii, culori, succesiuni de tonuri muzicale) pot fi și sunt impregnate de afect. Așa se explică de ce teza teoriei expresiei pare adevărată. Se poate spune că opera de artă conține sau întruchipează calități emoționale. O piesă muzicală este tristă, nu evocă doar tristețe. Obiecția formaliștilor față de căutarea efectelor emoționale în operele artistice se bazează, cel puțin parțial, pe credința eronată că singurul sens în care o operă de artă poate „fie emotivă" este acela că evocă emoții. când, de fapt (în sensul tocmai explicat), calitatea emotivă este o calitate autentică a operei de artă.

În concluzie, putem confirma că, în prezentarea și susținerea tezei sale, teoria expresiei a devenit oarecum inutilă. Nu mai este necesar să spunem că opera de artă exprimă calități emoționale; Este suficient să spunem că le are, că este trist sau întruchipează tristețea ca proprietate.

II.5.3. Arta ca simbol

Unii filozofi ai artei, mergând mai departe decât teoria expresiei, au formulat teoria semnificației, conform căreia arta este descrisă mai corect.

mintea ca simbol al sentimentelor umane decât ca expresie a acestora.

Pentru a evita nesfârșita controversă asupra distincției dintre semn și simbol, ne vom limita la a vorbi despre semne, lăsând altora alegerea tipurilor de semne, pe care preferă să le considere simboluri. În sensul cel mai larg, „A este un semn al lui B când A reprezintă a B într-un fel sau altul". Verbul „semnifica" înseamnă „a fi un semn al"; astfel, norii înseamnă ploaie, nota muzicală (o pată pe hârtie) înseamnă tonul de cântat, cuvântul înseamnă lucrul pe care îl reprezintă, sunetul soneriei înseamnă că cineva este la uşă. Majoritatea semnelor nu seamănă cu lucrurile pe care le spun. Dar unele dintre ele sunt numite semne iconice pentru că seamănă sau seamănă considerabil cu ceea ce înseamnă. Cuvântul „oprire" de pe un anumit indicator rutier nu este un semn iconic; dar o curbă orientată spre stânga este (pentru a indica că în față există o întoarcere către acea mână).

Conform teoriei semnificației, operele de artă sunt semne iconice ale procesului psihologic care are loc la bărbați și în mod specific semne ale sentimentelor umane. Muzica este exemplul cel mai clar, deoarece elementul reprezentativ este absent în ea. Muzica este în esență cinetică; Fiind o artă temporară, curge cu timpul: se zguduie, sare, se unduiește, devine impetuoasă, se ridică, ezită, se mișcă continuu. Tiparele ritmice ale muzicii seamănă cu cele ale vieții: cu alte cuvinte, sunt iconice ca cele ale vieții (ale ființelor vii, desigur). Astfel, pentru a da exemple evidente, modelele de ridicări și căderi, crescendos și diminuendos, ridicări treptate până la un punct culminant și apoi concluzionare44, au o asemănare sau izomorfism structural considerabil cu ritmul punctului culminant sexual. Modelul mișcării

lente a Cvartetului nr. 16 al lui Beethoven, Op. 135 este similar cu inflexia vocii unei persoane atunci când pune întrebări și apoi le răspunde.

44 După cum se poate vedea în „Liebestod” din Tristan und Isolde a lui Wagner.

Un anumit grad de iconicitate este prezent, fără îndoială, în multe cazuri; dar dacă toate pasajele muzicale sunt iconice cu procesele psihologice este o altă întrebare; ca să nu mai vorbim de problema dacă valoarea sa muzicală depinde de acea conicitate. Există un număr enorm de modele și variații ritmice, de exemplu, în preludiile și fugile lui Bach și ar părea imposibil de identificat procesul psihologic corespunzător în fiecare caz. Se poate argumenta că pasajele muzicale sunt iconice cu procesele psihologice, dar adăugând că distincțiile sunt prea subtile pentru a fi numite și că, de fapt, limbajului îi lipsesc termenii care să desemneze varietatea enormă de stări emoționale unice. Acest ultim punct este cu siguranță adevărat, dar nu dovedește că fiecare pasaj muzical este iconic cu o anumită stare emoțională; de fapt, nu pare să existe vreo modalitate de a-l testa 4э.

În acest moment, putem pune acum întrebarea și mai fundamentală dacă iconicitatea admisă demonstrează întotdeauna că muzica este un semn al proceselor psihologice, chiar și atunci când nu există ambiguitate în sens. Este pasajul Tristan, care este iconic cu ritmul procesului sexual, pur și simplu pentru că este un semn al procesului menționat? Asemănarea reciprocă a două lucruri – de exemplu, cea a doi copaci unul față de celălalt – nu face din unul un semn al celuilalt. Ce altceva este necesar pentru a-l transforma într-un semn?

În semnele convenționale, A este un semn pentru B pentru că ființele umane au vrut așa: un cuvânt înseamnă un lucru, un sunet înseamnă sfârșitul cursului etc. În fiecare caz am fi putut folosi un semn diferit pentru a reprezenta același lucru. Pe de altă parte, în semnele naturale există o relație cauzală de un anumit tip între A și B: norii sunt semn de ploaie.

45 Cu toate acestea, multe pasaje muzicale par a fi iconice cu mai mult de un proces psihologic, astfel încât nu există o corelație individuală strictă între ele: „Un crescendo lung, ca în Boleroul lui Ravel, poate însemna o explozie de bucurie sau o explozie de furie” (Monroe C. Beardsley, Aesthetics, pagina 336.

via, febra este un semn de boală etc. Nu există nicio asemănare în acest caz între termenii A și B, dar ei apar împreună într-o ordine cauzală și când cunoaștem această ordine putem descoperi (nu inventa sau imagina) că A este un semn al lui B.

Relația dintre A și B în exemplele noastre de artă nu este nici convențională, nici cauzală. Există o relație de iconicitate ls. Dar am putea spune că acest lucru este suficient pentru a converti a Λ în semnul lui 5? Este suficientă asemănarea singură? Asemănarea curbei de

pe indicatorul rutier cu curba care se va găsi ulterior pe drum nu este suficientă: există o regulă sau convenție care înseamnă că atunci când apare o curbă de o anumită formă, înseamnă o curbă de tip similar. (deși nu tocmai) pe drum. Și același lucru se întâmplă în muzică: fără vreo indicație convențională că un anumit pasaj este un semn al unui anumit proces, nu există nicio modalitate de a stabili acea relație, deoarece similitudinea structurală s-ar putea extinde la orice fel de proces.

II.6. Artă și adevăr

Spațiul nu ne permite o tratare mai amplă a teoriilor actuale ale artei. Cu toate acestea, înainte de a abandona filosofia artei, este important să luăm în considerare relația artei cu alte două concepte: cel de adevăr și cel de bunătate (adică, moralitatea).

O judecată estetică nu este o judecată despre bunătatea sau răul a ceva în sens moral, nici despre adevărul sau falsitatea afirmațiilor. O operă de literatură nu este considerată estetic mai bună sau mai proastă pentru că se bazează pe fapte istorice, sau pentru că conține descrieri adevărate ale chestiunilor geologice sau astronomice, sau chiar pentru că prezintă o concepție adevărată.

4l; În exemplele muzicale date, asemănarea era a unei relații structurale între procese.

Concepții opuse despre lume apar în poemele lui Dante și Lucrețiu; dar, ca observatori estetici, nu trebuie să alegem între ele; putem aprecia fiecare concepție despre viață așa cum este prezentată, fără a fi nevoie să ne angajăm nimănui. Totuși, operele de artă – în special literatura – au o anumită relație cu adevărul, relație pe care o vom descrie pe scurt.

II.6.1. Propoziții formulate sau implicite

Există multe propoziții formulate în mod explicit în operele de literatură și numai în literatură, pentru că numai ea folosește cuvintele ca mediu. Acum, deoarece fiecare propoziție este adevărată sau falsă și întrucât literatura conține multe propoziții, arta literară trebuie să conțină adevărul în acest sens evident47 48.

Dar de un interes și o importanță mai mare sunt acele propoziții (dintre care multe pot fi și adevărate) care sunt mai degrabă implicite decât explicite. Weltanschauung generală a unei opere literare este de obicei implicită și trebuie descoperită printr-o citire atentă a operei.

Aceasta ridică imediat următoarea întrebare: Care este sensul de „implica” în care operele de literatură pot conține propoziții implicite? Nu este în sensul logic obișnuit. Mai degrabă, sensul în discuție al „insinuării” sau al insinuării este probabil același în care îl folosim în viața obișnuită când spunem, de exemplu: „El nu a spus că ea l-a respins, dar a dat de înțeles”. Declarația explicită nu a implicat în mod logic propoziția, dar a făcut-o din punct de vedere

contextual. Aceasta înseamnă că utilizarea acelei declarații (nu a afirmației în sine) în acel caz specific, însoțită (în exprimare verbală, desigur)

47 Admițând că este corect să descriem o concepție despre viață ca fiind „adevărată”.

,M De exemplu, un roman despre viața lui Napoleon conține, fără îndoială, multe propuneri adevărate despre viața lui.

anumite gesturi și tonuri speciale de voce, implicau o propoziție în sensul că ne permiteau să o deducem: ne autorizau să deducem anumite propoziții care nu fuseseră formulate în mod explicit. Într-un mod mai complex, deși nu diferit în principiu, multe concepții despre viața umană, moarte, iubire și mediul cosmic al vieții umane sunt implicate în nenumărate opere de artă literare.

Citind opere de literatură se pot deduce uneori propoziții despre autor: intențiile sale, motivele sale conștiente sau inconștiente, mentalitatea lui generală, dorințele și simpatiile sale. Aceste inferențe sunt adesea periculoase, dar uneori deducția este valabilă: într-un roman se poate deduce ce tip uman îl consideră cel mai favorabil autorul, plecând de la simpatia cu care își descrie personajele; sau ce subiecte te preocupă în mod deosebit, în funcție de frecvența cu care le discuti. Deducerile legate de motivele autorului, în special cele inconștiente, sunt mult mai puțin sigure; dar odată cu avansarea cunoștințelor psihiatrice, nu există niciun motiv (în principiu, cel puțin) pentru care să nu o putem realiza.

II.6.2. Adevărul despre natura umană

În operele de literatură, și într-o anumită măsură și în operele de artă vizuală, ființele umane sunt reprezentate și sunt descrise acțiunile lor. Chiar și atunci când nu există o bază istorică pentru personajele unei opere de ficțiune, criticii aplică în general criteriul „fidelității față de natura umană” în evaluarea dramelor și romanelor. Testul lui Aristotel despre „cum s-ar comporta probabil sau neapărat o astfel de persoană” (în circumstanțele date), a fost aplicat artei, cel puțin artei literare, de-a lungul multor secole de critică. Testul este mai mult sau mai puțin după cum urmează: Ar putea o persoană așa cum este descris

45 Mai presus de toate, în cazul lui Shakespeare.

Criticat în romanul acționează, gândește, simți sau fii motivat în modul în care autorul descrie și în circumstanțele pe care le prezintă? De multe ori este foarte greu să rezolvi această întrebare, fie pentru că cunoștințele noastre despre natura umană sunt insuficiente, fie pentru că romancierul nu ne-a oferit cheile necesare. Dar odată ce criticul este convins că personajul în cauză nu s-ar comporta în maniera descrisă de autor, el sau ea va respinge caracterizarea (cel puțin în ceea ce privește un astfel de act sau motivație) ca

insuportabilă; iar judecata lui negativă cu privire la adevărul caracterizării va avea ca rezultat o judecată nefavorabilă a operei. Importanța estetică a fidelității față de natura umană abia a fost discutată, cel puțin în cazul literaturii.

Cu toate acestea, acest test de „fidelitate față de natura umană” este delicat și poate stârni cu ușurință controverse. Se poate spune, de exemplu: „Dacă personajul de tip T nu efectuează acțiunea A în împrejurările C, aceasta dovedește doar că nu este un personaj de tip T”, deci testul nu poate avea niciodată un rezultat negativ. Modul de a evita acest lucru este să vă asigurați că statutul dvs. de personaj de tip T este determinat complet independent de dacă efectuați actul A; și astfel, dacă este un personaj de tip T, așa cum au demonstrat incidentele anterioare ale narațiunii, și nu îndeplinește actul A în circumstanțele C, atunci caracterizarea sa (cel puțin în ceea ce privește actul A) este infidelă naturii umane. . De exemplu, dacă un personaj este descris ca și-a angajat viața să atingă un anumit scop și, brusc, fără nicio explicație, el abandonează atunci când este pe cale să-l atingă, am spune, urmând lui Aristotel, că nu se comportă ca o persoană. a acelui tip ar fi acționat „probabil sau neapărat”. Este adevărat că există oameni care fac lucruri de acest gen; dar romancierul trebuie să clarifice, prin caracterizarea de mai sus, că acest personaj particular este de acel tip. Dacă nu a făcut-o, vom respinge caracterizarea lui (sau măcar această parte a ei) ca de neapărat și neconvingătoare, adevărul caracterizării sale fiind tocmai ceea ce trebuie să se ocupe romancierul.

147

bate-ne S-ar putea părea, deci, că meritul unei opere artistice – cel puțin o operă care conține caracterizări, așa cum se întâmplă de obicei în literatură – depinde de adevăr; nu despre adevărul unui așa-zis sistem astronomic, nici despre adevărul geografic 50 51 52, nici despre adevărul descrierii pe care o face despre faptele istorice și nici chiar despre adevărul sistemului filozofic însuși 53, ci al veridicitatea portretului care face fiinţele umane.

Admitând că cererea de „fidelitate față de natura umană” este acceptată, cum se armonizează aceasta cu caracterizarea noastră anterioară a atitudinii estetice? Dacă trebuie să ne concentrăm doar asupra operei de artă în sine, asupra relațiilor sale interne, mai degrabă decât externe, cum putem reconcilia acest lucru cu orice cerere de adevăr, care este, în ultimă instanță, relația dintre ceea ce este conținut în opera cu ceva exterior ei? M. Tocmai acest punct i-ar face pe criticii formalisti (cum ar fi Bell) să spună că literatura diferă mult de celelalte arte; că aprecierea literaturii implică „valori vitale” și celelalte arte nu și că aprecierea literaturii nu este în primul rând estetică. Formaliștii ar admite că există elemente de caracterizare în unele opere de artă vizuală – de exemplu, în autoportretele lui Rembrandt; dar ei ar refuza să admită că o astfel de caracterizare joacă cel mai mic rol în aprecierea noastră estetică a unor astfel de lucrări. Pe de altă parte, alți critici ar răspunde că aprecierea literaturii, deși diferită în natura ei, este la fel de estetică și nu încalcă cerințele aprecierii estetice, întrucât nu este necesar să se îndepărteze de opera de artă pentru a realiza

50 La fel ca în astronomia ptolemaică folosită de Milton.

51 La fel ca în Lilliput și celelalte falsități geografice din Călătoriile lui Gulliver.

52 Chiar și o dramă istorică poate fi infidelă multor fapte istorice, atunci când considerentele formale legate de dezvoltare și punctul culminant o cer, ca în cazul lui Henric al IV-lea al lui Shakespeare.

53 Ca în Dante versus Lucretius, de exemplu.

M I. e., comportamentul ființelor umane în lumea din afara artei.

o comparație conștientă a personajului prezentat în el cu oameni reali din lumea exterioară. Cunoașterea naturii umane, ar adăuga ei, este ceva ce aducem cu noi în opera de artă, la fel ca atunci când avem capacitatea de a recunoaște anumite obiecte precum copacii și casele în lucrări picturale reprezentative; iar această recunoaștere nu se opune mai mult aprecierii estetice într-un caz decât în altul.

II.7. Arta si morala

Judecata estetică nu este o judecată morală; iar valoarea unei opere de artă ca obiect estetic nu are nimic de-a face cu valoarea ei în edificarea cititorilor sau îmbunătățirea caracterului lor moral, care pot fi efecte ale lecturii operelor artistice, dar fără ca noi să le luăm în considerare atunci când judecăm o operă de artă. bun. Totuși, ca și în cazul adevărului, între artă și morală poate exista o relație demnă de luat în considerare. În orice caz, au existat mai multe poziții istorice distinse cu privire la relația dintre valorile estetice și cele morale, pe care le vom analiza pe scurt:

A) Concepția moralistă despre artă datează din Republica lui Platon și are cea mai viguroasă apărare modernă a lui Tolstoï Ce este arta? Este concepția oficială a guvernului sovietic și este apărată conștient sau inconștient de majoritatea laicilor. Potrivit acesteia, arta este roaba moralei: admisibilă și chiar dezirabilă atunci când promovează moralitatea (probabil moralitatea „adevărată” sau „acceptabilă”), dar inadmisibilă și indezirabilă altfel. Arta poate transmite oamenilor idei heterodoxe; Te poate deranja și neliniște și, deoarece pune accentul pe individualitate și deviationism mai degrabă decât pe conformism, poate fi periculos și submina convingerile care (cred ei) servesc drept bază pentru societatea noastră. În consecință, arta este (și ar trebui să fie, conform acestei concepții) ceva pe care gardienii ordinii stabilite îl privesc mereu cu suspiciune. Când arta nu afectează mai mult-

mintea oamenilor, este considerată o plăcere inofensivă, un lux, o evadare; Dar când te afectează, devine ceva insidios și chiar subversiv, dăunând infrastructurii celor mai valoroase credințe și atitudini ale noastre sociale.

B) O concepție despre artă exact contrară acesteia este cea a estetismului, conform căreia morala este slujba artei, și nu invers. Pentru această concepție, experiența artei este experiența supremă accesibilă umanității și nimic nu ar trebui să interfereze cu ea. Dacă este în conflict cu moralitatea, cu atât mai rău pentru morală; iar dacă masele nu știu să o aprecieze sau nu admit experiența pe care le oferă, cu atât mai rău pentru mase55. Intensitatea vitală a experienței estetice este obiectivul suprem al vieții; Mai presus de toate, ar trebui să aspirăm să „ardem într-un foc frumos”, pentru a folosi celebra expresie a lui Walter Pater. Prin urmare, dacă există unele efecte moral nedorite în artă, aceasta nu este nimic în comparație cu experiența supremă pe care doar arta ne-o poate oferi.

Foarte puțini oameni ar risca să meargă atât de departe. Nici cei mai înflăcărați și entuziaști iubitori de artă nu ar îndrăzni să spună că valoarea artei este exclusivă sau că aceasta deține monopolul asupra tuturor celorlalte valori. Se poate ca experiența operelor de artă să fie experiența supremă accesibilă ființelor umane; dar nu este singurul accesibil și trebuie să luăm în considerare și pe alții. Valorile estetice, deși mult mai mari decât cred majoritatea oamenilor, sunt totuși câteva dintre multe. Așa fiind, cu greu ne putem purta ca și cum alte valori nu ar exista. Prin urmare, trebuie să luăm în considerare relația valorilor estetice cu celelalte valori pe care ni le oferă viața.

C) Acest lucru ne conduce la o a treia poziție, fără îndoială mai defensabilă decât cele două extreme menționate mai sus,

55 Când ginerele lui Mussolini s-a dedat la exaltări lirice în descrierea sa despre frumusețea unei bombe care exploda printre o mulțime de etiopieni lipsiți de apărare, el ducea concepția esteticiană a artei până la extrem.

si pe care, in lipsa unui termen mai potrivit, il putem numi interactionism. Potrivit acestei concepții, valorile estetice și morale au funcții diferite de îndeplinit în lume, dar nu acționează independent una de cealaltă: de fapt, arta și morala sunt strâns legate și nici una nu acționează pe deplin fără cealaltă. Cu această presupunere, să vedem care sunt unele dintre aceste interacțiuni. Va fi mai convenabil să luăm în considerare mai întâi relația artei literare cu morala, deoarece în acest caz relația este mai evidentă.

Uneori literatura dă o lecție, punctează o linie morală sau transmite un mesaj care este foarte important pentru noi să învățăm; și astfel, poate fi pusă direct în slujba moralității. Chiar și marea artă poate fi uneori didactică.” Cei care laudă arta pentru lecțiile ei morale nu greșesc întotdeauna; dar dacă acesta este singurul motiv pentru laudele lor, ei obțin mult mai puțin din artă decât le poate oferi ea. Folosind o comparație pe care Clive Bell o folosește într-un alt context, profesorii de artă taie buștenii cu un cuțit sau folosesc un telescop pentru a citi ziarul. Telescopul, cu o oarecare dificultate, poate fi folosit pentru asta, dar nu acesta este scopul lui; iar dacă cineva îl folosește în acest singur scop, îl folosește pentru a face o treabă pe

care un alt obiect mult mai puțin costisitor o poate face mult mai bine. Arta poate învăța cu siguranță, dar de obicei nu în mod explicit * 57. Diversitatea situațiilor prezentate, caracterizările umane, crizele și luptele prin care trec personajele, aceste singure lucruri, atunci când ni sunt prezentate în toată vivacitatea și complexitatea lor, sunt suficiente pentru a produce efecte morale. Dacă nu ar fi fost cazul, autorul ar fi fost mai bine să scrie un eseu sau un tratat.

Dar cum poate arta să producă efecte morale dacă nu formulează nicio afirmație morală?

„De exemplu, Divina Comedie a lui Dante sau Paradisul pierdut al lui Milton.

57 După cum spune John Dewey în Arta ca experiență, arta învață așa cum prietenii și viața învață: nu prin cuvinte, pur și simplu spunând.

Creta? Face acest lucru prezentându-ne personaje în situații (de obicei conflicte și crize) care sunt adesea mai complexe decât propriile noastre experiențe de zi cu zi. Reflectând asupra problemelor și conflictelor unor astfel de personaje, ne putem îmbogăți propriile perspective morale; Putem învăța de la ei fără a trebui să experimentăm aceleași conflicte în viața noastră personală și fără a fi nevoiți să luăm aceleași decizii; pentru că în artă le putem contempla situațiile cu o detașare pe care rareori o atingem în viața reală, când ne vedem cufundați în fluxul acțiunii. Literatura este adesea un puternic stimul pentru reflecția morală, deoarece prezintă situația etică în contextul ei total, fără a omite nimic important, acest lucru fiind absolut necesar pentru a lua propriile decizii morale.

Am explicat deja conceptul nostru despre importanța literaturii, care merge considerabil dincolo de simplul didacticism; dar putem merge mai departe. Principalul efect moral al literaturii constă, fără îndoială, în capacitatea sa unică de a stimula imaginația 58. Prin marea literatură ne simțim transportați, dincolo de limitele vieții noastre cotidiene, într-o lume mai profundă și mai profundă a gândurilor și sentimentelor.variate decât a noastră, unde putem participa la experiențele, reflecțiile și sentimentele oamenilor foarte departe de noi în timp și spațiu. Prin exercitarea imaginației simpatice, arta, mai degrabă decât predicarea sau moralizarea, tinde să dezvăluie natura umană comună care există în toți oamenii în spatele fațadei doctrinelor divizionatoare și, în acest fel, tinde să unească umanitatea mai eficient decât doctrinele însele. Aceasta este, în expresia lui Dewey, influența „fermentantă” a artei.

Pentru o operă de artă, deci, să producă mo

58 Apărarea lui Shelley a acestei poziții în eseul său „A Defense of Poetry” este valabilă și astăzi. „Imaginația”, a scris Shelley, „este marele instrument al bunătății morale, iar poezia contribuie la acest efect acționând asupra cauzelor”.

rale, nu este necesar ca el să ne prezinte un sistem de moralitate. Nu trebuie să o faci deloc; de fapt, forța sa morală este probabil cea mai mare atunci când ne prezintă, nu cu sisteme, ci cu personaje și situații caracterizate convingător și descrise în mod viu, astfel încât prin imaginație să le putem observa ideile și să le împărtășim experiențele.

În fine, ce putem spune despre efectele asupra oamenilor ale citirii, ascultării sau contemplarii operelor de artă? Teoria aristotelică a catharsisului a fost prima dintr-o lungă serie de concepții care atribuiau valoare morală consumului de lucrări artistice, deși această teorie se limita doar la tragedia dramatică. Potrivit ei, arta acționează ca un catharsis emoțional, ca o epurare a emoțiilor. În cursul vieții noastre de zi cu zi, anumite emoții sunt generate împotriva voinței noastre și pe care am dori să le eliminăm; Ei bine, arta este agentul care ne ajută să o realizăm. Urmărind o dramă puternică sau ascultând un concert de cor, putem „scăpa” de acele emoții, în loc să le lăsăm să se înflorească în noi sau să le deturnăm către semenii noștri.

Fără îndoială, această concepție este oarecum grosieră în lumina psihologiei moderne. Pe de altă parte, consideră efectul artei ca o eliberare de ceva nedorit, mai degrabă decât ca un rezultat pozitiv al ceva dezirabil. Cu toate acestea, cu greu se poate nega că experiența citirii, contemplării sau ascultării unei opere de artă produce o ușurare și odihnă deosebite, o eliberare de turbulențele interne. Acest lucru nu înseamnă doar că pentru câteva ore ne putem uita de griji: orice tip de divertisment, inclusiv droguri, poate atinge acest obiectiv. Marea artă nu oferă omului doar o odihnă sau o întrerupere în cursul vieții sale agitate, la finalul căreia se va simți la fel ca înainte: în chiar actul de a ne concentra energiile asupra unui obiect estetic, starea noastră spirituală se îmbunătățește; există o ușurare în tensiune

® Nu se limitează neapărat la ideile aristotelice de milă și frică.

și un fel de iluminat interior care nu exista înainte. Efectul include o ascuțire a sensibilităților noastre60 61 62, o rafinare a abilităților noastre în fața discriminării perceptuale și emoționale, o ușurință de a reacționa mai sensibil la lumea din jurul nostru.

Toate acestea pot fi numite efecte morale ale artei și tind să demonstreze că arta și morala, departe de a fi opuse, sunt complementare. Totuși, pot exista momente în care acestea se ciocnesc: când, așa cum s-a spus adesea, o operă de artă produce un efect moral dăunător și cineva este forțat să aleagă între valorile estetice și cele morale, deoarece ambele nu pot fi împăcate. Aceasta ridică problema cenzurii în arte. Problema care sunt efectele reale ale operelor artistice este complexă, având în vedere diversitatea răspunsurilor dintre observatori și cititori. În orice caz, este greu de conceput o mare operă de artă ca ceva condamnabil din punct de vedere moral, dacă o privim din perspectivă estetică; Această sarcină necesită atât de multă atenție încât exclude orice presupus efecte marginale nedorite.Forța estetică a unei opere de artă tinde să

paralizeze orice tendințe „imorale” incipiente. Modul estetic de abordare a unei opere de artă este incompatibil cu orice efecte practice generale pe care le-ar putea avea, cum ar fi determinarea cititorului sau observatorului să comită crime sau să-și propună schimbarea lumii. În general, cei care critică opera de artă pe baza principiilor morale nu o critică.

60 „Conștiință sporită” a fost expresia lui Edith Sitwell pentru a desemna efectul poeziei.

61 Unii oameni sunt atât de afectați de nuditatea unei statui încât nu o pot contempla din punct de vedere estetic; în timp ce alții nu sunt deloc distrași de ea.

62 Dacă se contemplă Ulise al lui James Joyce ca întregul complex care este, pasajele pe care unii cititori le găsesc dificile devin nesemnificative; rămân pierdute în unitatea totală a operei de artă; până în punctul în care cel mai sever critic al romanului ar putea afirma cu greu că opera, luată în ansamblu, este condamnabilă din punct de vedere moral.

Ei nu abordează nici conform intenției artistului, nici în modul în care ar putea fi cel mai profitabil să o facă.

Chiar și în cazul operelor de artă de mâna a doua și al oamenilor nu foarte sensibili din punct de vedere estetic, efectele „imorale” ale artei au fost exagerat de mari. Nu există dovezi că cititorii de romane polițiste și polițiste tind să comită abuzurile pe care le citesc. De fapt, astfel de povești pot funcționa în sens invers: o lectură ajută adesea individul să descarce inocent, prin experiența romanului în sine, tendințe care. Dacă nu erau eliberați, ar fi putut fi incomozi sau periculoși. Nici nu există dovadă că infractorii care citesc o anumită carte își comit crimele pentru că au citit-o; Rădăcinile crimei merg mult mai adânc. O tendință criminală, dacă este deja prezentă, poate fi întărită prin citirea unei cărți; dar poate fi descărcat (în mod substitutiv) și prin citirea lui. În consecință, dacă cartea ar dispărea, toți cititorii reali și potențiali ar fi lipsiți de ea, iar nici presupusele efecte morale bune nu s-ar produce: o afacere proastă, fără îndoială.

Aceste considerații empirice asupra efectelor operelor de artă ar putea fi extinse la infinit. Dar chiar și admițând că anumite opere de artă produc efecte morale proaste, rămâne întrebarea: Ar trebui să fie eliminate sau cenzurate din acest motiv? Însuși principiul cenzurii este în discuție aici. Poate un grup de ființe umane să pretindă dreptul de a judeca alte grupuri mai mari și de a le spune ce pot sau nu pot citi sau contempla? Este încă posibil să se propună cazuri mai puternice pentru a răspunde negativ:

În primul rând, cu ce drept acționează cenzorii? Ei sunt la fel de limitati și falibili ca cei cenzurați și nu există nicio garanție că vor fi gardieni morali mai buni decât oamenii pe care pretind că îi protejează.

În al doilea rând, îmbunătățește cu adevărat statura morală a

63 Vezi Icrome Frank, „Obscenity and the Law”, în Marvin Levich, ed., Aesthetics and the Philosophy of Criticism, p. 418.

indivizi adulți, împiedicându-i să facă o alegere, chiar și o alegere proastă? Nu este libertatea de a se confrunta cu o mare varietate de idei și opinii esențială pentru păstrarea unei societăți libere? Ei bine, acea alegere le este refuzată prin interzicerea unei cărți sau a unui film.

În al treilea rând, aprobarea cenzurii este probabil contraproductivă pentru persoana care o aprobă. Cenzorii, odată numiți, tind să acționeze în funcție de prejudecățile lor individuale, fără să acorde atenție dorințelor celor care i-au numit inițial. Persoana care dorește să vadă doar anumite opere de artă interzise, observând că altele au fost interzise în locul lor (inclusiv unele la care ar dori să aibă acces), a cerut de fapt tratamentul pe care îl primește, admițând principiul cenzurii în primul rând.

II.8. Definiția art

Un ultim cuvânt trebuie spus despre însuși conceptul de artă. Cuvântul „artă” și expresia „operă de artă” au fost folosite de multe ori în paginile precedente și, totuși, nu le-am definit încă cu precizie. Am evidențiat deja o condiție negativă și anume că ceea ce nu este făcut de mâna omului (sau, în orice caz, ceea ce nu este făcut de ființe simțitoare) poate constitui un obiect estetic, dar nu trebuie clasificat drept artă; si am mai mentionat o alta conditie pozitiva si anume ca in cazul artelor plastice (spre deosebire de artele utile), functia primara sa fie estetica.

Aceste criterii oferă, fără îndoială, puțină bază pentru a distinge arta bună de cea rea; dar este îndoielnic dacă o definiție a artei ar trebui să facă o asemenea distincție (definiția ar trebui să fie neutră din punct de vedere al valorii).64 Confuzia se datorează, în mare parte, faptului că nu există

и De asemenea, este trist că o definiție a „drumului” trebuie să facă distincția între drumurile bune și cele rele.

a distins între definițiile neutre și definițiile valorilor65 * 67.

Ar fi relativ ușor să definiți termeni precum „muzică”, „pictură”, „sculptură” și alții legați de artele concrete, prin natura diferitelor medii pe care le folosesc™. Dar în cazul artei ca concept general, este îndoielnic dacă vreo formulare mai riguroasă decât cea dată mai sus va fi satisfăcătoare. În orice caz, majoritatea definițiilor date exclud unele lucruri pe care ar trebui să le numim artă (cel puțin, așa cum termenul este folosit în discursul obișnuit), sau includ unele lucruri pe care nu am dori să le numim așa:

a) „Arta este o expresie a sentimentului printr-un mediu”; dar este arta cu adevărat o expresie a sentimentului?c'. Este întotdeauna „sentimentul” care este „exprimat”? Și orice mediu este un mediu artistic? 68 69.

b) «Arta este o explorare a realităţii printr-o prezentare sensibilă»; dar în ce sens este o explorare? Este întotdeauna legat de realitate și, dacă da, în ce sens? Și în ce fel cuvintele unei poezii sunt prezentări sensibile?

c) „Arta este o re-creare a realităţii”; Dar este toată arta o recreare a ceva, inclusiv a muzicii? Și în ce sens se referă muzica la realitate?

Astfel de definiții prejudecă răspunsurile pentru mulți

65 De exemplu, nereușirea să facă distincția între definițiile artei și opiniile scriitorului cu privire la ceea ce constituie o bună artă.

„Bineînțeles, ar putea exista multe alte arte în viitor despre care nu avem idee astăzi.

67 Cum ne întrebam despre discutarea teoriei artei ca expresie.

68 De exemplu, când un copil își exprimă furia lovind cu piciorul în nisip, este acest nisip un mediu artistic?

69 S-ar putea crede că muzica este creația a ceva, adică a unei serii de relații tonale care nu au existat niciodată în acea ordine înainte ca compozitorul să le creeze.

întrebări dificile și ridică mult mai multe probleme decât rezolvă.

Chiar și „definiții mai elaborate”, precum cea a lui DeWitt Parker în eseul său „Definiția artei”, sunt supuse unor critici similare. Potrivit lui Parker, există o serie de condiții, fiecare dintre acestea fiind necesară și toate împreună sunt suficiente pentru ca ceva să fie numit o operă de artă:

1. Trebuie să fie o sursă de plăcere prin imaginație. În viața de zi cu zi, dorința se ocupă de obiecte reale și este satisfăcută printr-o serie de acte care conduc la un scop care implică interacțiunea cu mediul; dar în cazul artei, dorința este liniștită în experiența dată prezentă.

2. Obiectul trebuie să fie social: trebuie să implice un obiect fizic real, accesibil publicului, care poate fi o sursă de satisfacție pentru multe persoane în repetate ocazii; Nu poate fi un vis, o iluzie, o șuviță de păr sau o medalie de victorie, care să satisfacă doar posesorul sau câțiva prieteni. Satisfacția derivată din muncă se datorează, parțial, cunoașterii că și alții se bucură de ea, că experiența acesteia este împărtășită.

3. Toată arta trebuie să aibă o formă satisfăcătoare din punct de vedere estetic: armonie, schemă, design. În acest sens pot apărea multe întrebări, cum ar fi: Este o definiție a artei sau o încercare de a descrie opere de artă bune? (Referirea la faptul că este „satisfăcător" ar părea să indice că aceasta din urmă.) Este necesar ca facultatea creativă a artistului să fie întruchipată într-un obiect accesibil publicului? Croce și idealiștii cred altfel: ei susțin că „adevărata" opera de artă este prezentă doar în mintea artistului, chiar înainte de a fi pus pixul pe hârtie sau pictura pe pânză, cu condiția ca viziunea sa asupra operei de artă să fie concepută. în întregime în mediul artistic. Există și dificultăți în privința sensului în care muzica, de exemplu, este un „obiect accesibil publicului". Există chiar și atunci când nu este interpretat? Atâta timp cât există partitura muzicală, care nu este

158

muzica, poate fi interpretată din nou; dar a doua interpretare poate suna diferit de prima și ce marjă de diferență poate exista fără a înceta să fie același „obiect accesibil publicului"? Satisfacția experimentată într-o operă de artă ar trebui într-adevăr să depindă de cunoștințele că și alții experimentează satisfacție în ea? Dacă operele de artă ar fi fost accesibile lui Robinson Crusoe, el s-ar fi putut bucura mai mult de ele din cauza singurătății sale. În definiția lui Parker, se pare că avem o declarație a ceea ce autorul crede că ar trebui să fie arta, mai degrabă decât o definiție a ceea ce constituie de fapt arta.

După ce am distins cu atenție întrebarea „Ce este arta?" În ceea ce privește întrebarea „Ce este arta bună?", se pare că această ultimă întrebare este cea mai interesantă. În orice caz, a fost subiectul multor controverse vechi în domenii precum Ce este frumusețea? Există modele de valoare estetică? Cum poți deosebi o operă de artă bună de una proastă? Revenim, deci, la problema valorii estetice; și întrucât aceasta include toate obiectele estetice, atât în natură, cât și în artă, problema nu se limitează la domeniul filosofiei artei.

159

III. Valoarea estetică

„Adevărul, binele și frumusețea" constituie principala triadă de concepte cu care filosofia a fost considerată în mod tradițional că trebuie să se ocupe. Oricum, oricare ar fi celelalte, frumusețea a fost întotdeauna domeniul teoriei estetice; deși adevărul a fost și, în convingerea că estetica ar trebui să prezinte adevărul despre frumos. Cu toate acestea, punând întrebarea „Ce este frumusețea?" În sensul în care cuvântul „frumusețe" este folosit astăzi, ar fi să ne punem o întrebare prea limitată, pentru că ne propunem să propunem întrebări de valoare cu privire la toate obiectele experienței estetice. Cuvântul „frumusețe" tinde să implice conotația a ceva plăcut ochiului sau urechii; și întrucât operele de literatură sunt (după cum am observat anterior) mai degrabă ideo-senzoriale decât arte senzoriale, ele nu sunt ușor incluse în această clasificare,0. Chiar și în arta vizuală și auditivă, nu toate lucrările cărora le atribuim valoare estetică pot fi

considerate frumoase. Operele de artă ne pot impresiona profund, ne pot reorienta ideile sau sentimentele, ne pot emoționa.

70 „Un tablou frumos” sună destul de bine, dar nu „un roman frumos”.

71 Putem, de exemplu, să considerăm Guernica lui Picasso ca o operă de mare valoare estetică; dar unii dintre admiratorii ei ar putea crede că nu îi place ochiul, cuvântul „frumoasă” fiind prea palid în acest caz.

160

S-ar putea să ne simțim amețiți, dar nu trebuie să le găsim plăcute; și totuși, această calitate hedonistă este conotată în mod obișnuit atunci când numim ceva „frumos”. În reflecțiile care urmează, vom folosi ocazional termenul „frumos” atunci când ni se pare oportun să o facem; Cu toate acestea, atunci când vom face acest lucru, îl vom folosi ca sinonim pentru „valoare estetică”, nu în sensul strict de a fi asociat cu calitatea plăcută. Expresia „valoare estetică” se referă la conceptul cel mai general și, în consecință, întrebarea noastră este: „Ce este valoarea estetică?” Ce se înțelege prin atribuirea unei valori estetice unui obiect? Pe ce ne bazăm? Și cum poate fi apărată pretenția că ceva are valoare estetică?

Clasificarea tradițională a teoriilor valorii estetice în „subiectiviste” și „obiectiviste” este firească:

a) O teorie a valorii estetice este obiectivistă dacă susține că proprietățile constitutive ale valorii estetice, sau care fac un obiect valoros din punct de vedere estetic, sunt (într-un sens destul de strict) proprietăți ale obiectului estetic însuși.

b) O teorie este subiectivistă dacă susține că ceea ce face ceva valoros din punct de vedere estetic nu sunt proprietățile sale, ci relația sa cu consumatorii estetici n.

III.1. Teoriile subiectiviste

Afirmații precum „Când spun că ceva este frumos, vreau să spun că îmi place” și „Frumusețea este subiectivă: un lucru este frumos pentru tine dacă îți place și nu este frumos pentru mine dacă nu-mi place” sunt clar subiectiviști... Subiectivismul în teoria estetică, deși poate fi prezentat ca fiind considerabil mai sofisticat decât în afirmațiile anterioare, apără cu tenacitate că obiectele estetice nu au proprietăți care produc frumusețe, ci doar reacții diverse la acestea; și?

'- Ca cel care le place, care le face plăcere, care provoacă experiențe estetice ca răspuns la ea etc.

161

Atribuirea valorii estetice nu se poate face în mod valabil decât atunci când observatorul reacţionează într-un anumit fel la obiect. Cu alte cuvinte, frumusețea este întotdeauna o caracteristică „pentru tine” sau „pentru mine”. „Acest lucru este frumos pentru mine” ar fi lipsit de sens dacă frumusețea ar fi o caracteristică obiectivă a

lucrurilor, cum ar fi forma pătrată; la fel cum „Acesta este pătrat pentru mine” este lipsit de sens, cu excepția cazului în care intenția este doar de a spune „Acest lucru mi se pare pătrat”. Dar expresiile „Acest lucru este interesant pentru mine” și „Acesta este ciudat pentru mine” au sens, deoarece interesul și ciudățenia sunt caracteristici non-obiective. Când criticul numește un tablou frumos, el se referă la o relație între el și obiectul estetic; în general, la relația de plăcere sau plăcere estetic.

Cea mai simplă teorie subiectivistă, care are o oarecare atracție superficială, dar este fără îndoială eronată, este aceea că atunci când cineva spune „X are valoare estetică”, se afirmă pur și simplu „Îmi place X din punct de vedere estetic” sau „Simt o experiență estetică ca răspuns la X”. Astfel de judecăți sunt, desigur, doar autobiografice: ne spun ceva despre observatorul estetic și descriu starea sa mentală. De fapt, majoritatea esteticienilor ar spune că sunt declarații de gust sau preferință personală, și deloc judecăți estetice. „Îmi place” este ceva foarte diferit de „Cred că este (estetic) bun”. O persoană poate să-i placă un tablou fără să-l considere bun și, de asemenea, îl poate considera bun fără să-i placă cu adevărat: poate avea un punct orb în ceea ce privește aprecierea acelui tip de pictură și poate fi perfect conștient de deficiența sa în această privință. „Îmi place” și „Cred că e bine” nu sunt expresii sinonime, nici măcar în vorbirea obișnuită.

Există multe alte obiecții la adresa poziției subiectiviste; principalul, poate, este că face imposibilă dezacordul în chestiuni estetice. Dacă cineva spune „X este bun”, iar altul răspunde „X nu este bun”, primul intenționând să spună „Îmi place X” și al doilea „Nu îmi place X”, nu există niciun fel de dezacord între cei doi . Ambele afirmații sunt probabil adevărate; niciunul dintre ei

minciuni despre placerea sau antipatia lui. Niciuna dintre afirmații nu este considerată adevărată de către unul și falsă de către celălalt; o situație care trebuie să apară, cel puțin, dacă termenul „dezacord” are un sens distinctiv. Daca analiza facuta este corecta, raspunsul potrivit la "X este bun" ar fi "Nu, minti, nu prea iti place de el! ». Acesta ar fi, fără îndoială, răspunsul potrivit dacă unul ar pune sub semnul întrebării pretenția autobiografică a celuilalt, dar nu și dacă ar pune sub semnul întrebării judecata sa estetică.

Poate că principalul motiv pentru care această analiză autobiografică a „X este bun” este atât de des acceptată fără o reflecție suplimentară este că persoana confundă sensul unei fraze cu condițiile sale de angajare. O persoană nu ar spune în general (deși, așa cum am văzut, ar putea spune uneori) că o operă de artă este bună dacă nu i-ar plăcea și el în vreun fel sau dacă nu crede că i-ar putea plăcea dacă condiţiile au fost schimbate. Dar asta nu înseamnă că atunci când spune că ceva este bun, înseamnă doar că îi place. Ce înseamnă o persoană printr-o declarație și condițiile în care o face sunt două lucruri diferite.

Pentru a depăși unele dintre aceste dificultăți, s-ar putea adopta poziția „sociologică” conform căreia „X este (estetic) bun” nu înseamnă că persoanei care pretinde că îi place X din punct de vedere estetic, ci că și majorității oamenilor îl place. Ar putea exista într-adevăr

dezacord în această privință, care ar putea fi rezolvat prin efectuarea unui sondaj pentru a afla ce opere de artă preferă majoritatea populației. Un astfel de sondaj ar stabili un dezacord real; dar, din nefericire pentru teorie, ar fi un dezacord cu privire la ceea ce este rău. Una este să argumentezi despre ceea ce preferă majoritatea oamenilor și cu totul alta să te certe dacă operele de artă sunt bune. O persoană care vorbește cu entuziasm în favoarea unei anumite opere de artă nu ar fi descurajată de la entuziasm știind că majoritatea gândește altfel. Faptul că majoritatea preferă A la B nu ne spune nimic despre A sau B, ne spune doar că sunt mai mulți oameni care preferă A decât cei care preferă B. Dar nu-i așa?

163

Poate majoritatea să greșească în privința asta, la fel ca și ei să greșească în privința altora?

S-ar putea încerca remedierea acestui defect prin precizarea că în sondaj sunt luate în considerare doar răspunsurile anumitor clase de persoane. Astfel, „X este bun” înseamnă că „Majoritatea* celor mai buni critici le place”. Dar cine sunt cei mai buni critici?

Problema ar putea fi rezolvată prin eliminarea cuvântului „cel mai bun” și precizarea calificărilor specifice ale criticilor al căror vot trebuie luat în considerare. Astfel, s-ar putea spune că criticul în cauză trebuie să aibă o vastă experiență a mediului artistic pe care urmează să-l judece; că trebuie să fie versat în istoria artei, deoarece despre asta este vorba; care trebuie să fie expert în tratarea mediului; că atunci când judecă nu trebuie să fie deranjat sau distras în niciun fel, ci trebuie să fie „într-o atitudine mentală calmă”; că trebuie (în afară de experienţa sa în acest domeniu) să fie înzestrat cu „sensibilitate estetică” etc. Dar toate aceste cerințe sunt greu de definit și fiecare dintre ele este ușor discutabilă. Mulți critici au demonstrat o capacitate excelentă de a aprecia valoarea estetică a unei lucrări, fără a fi istorici experți sau chiar abia familiarizați cu problemele tehnice, precum chimia vopselei sau modelarea bronzului. Pe de altă parte, interesul pentru detaliile tehnice și de fabricație derivă foarte des din plăcerea resimțită în obiectul estetic. Unii se consideră mai perceptivi într-o atitudine mentală mai degrabă excitată decât calmă; și se pare că nu există nicio modalitate de a determina exact cine posedă darul rar al „sensibilității estetice”.

S-ar putea părea că astfel de solicitări ne spun mai multe despre criticul de artă decât despre opera artistică. Dacă știm că majoritatea criticilor, chiar și cei care trec anumite probe (care, după cum am văzut, ar fi foarte greu de precizat), sunt în favoarea unei anumite opere de artă, rezultă neapărat de aici că opera de artă este bună? ”.

73 Majoritatea criticilor de artă contemporană ai lui El Greco nu au apreciat picturile sale mai presus de cele ale colegilor săi.

164

Desigur, s-ar putea duce clasificarea mai departe spunând asta Acest lucru ar fi făcut posibilă clarificarea multor judecăți nejustificate grăbite sau superficiale și (depășirea circumstanțelor condiționante)

să acorde atenție operelor de artă din timpuri și locuri diferite pe care unii critici nu le-au putut observa niciodată. Dar, chiar și în această formă atenuată, tot reacția criticului este cea care descriem, și nu opera de artă în sine. S-ar putea părea că cele două afirmații „X este o operă de artă bună” și „Majoritatea criticilor de peste clasele A, B și C ca X” sau „le-ar fi plăcut dacă ar fi avut ocazia să o vadă și să o examineze. cu grijă după ceva timp”, sunt logic diferite. Chiar dacă, în ceea ce privește aceeași operă de artă, cele două afirmații ar fi întotdeauna adevărate în același timp sau false în același timp, nu ar rezulta că ele înseamnă același lucru; ar fi un caz de echivalență logică fără identitate de sens. Întotdeauna pare să existe o diferență de sens între o declarație despre meritul unei opere de artă și o altă afirmație despre verdictul celor care o judecă.

Ш.2. Teoriile obiectiviste

Spre deosebire de teoriile subiectiviste, teoriile obiectiviste presupun, așa cum toți avem tendința de a admite în cele din urmă, că atunci când atribuim valoare estetică unei opere de artă, atribuim valoare operei în sine. Spunem că are „valoare estetică” și că această valoare se bazează pe însăși natura obiectului, nu pe faptul că majoritatea observatorilor (sau observatorilor unei anumite clase) îi place sau sunt mulțumiți de el; deși astăzi suntem siguri că opera lui El Greco o depășește cu mult pe a lor. Ce dovedește asta despre opera lui El Greco, în afară de faptul că nu a fost apreciată în mod corespunzător la vremea ei?

Dacă le place ar fi o consecință a faptului că are valoare estetică; dar atribuirea de valoare nu constă în faptul că lucrarea mulţumeşte oricărui critic sau observator. Ceea ce o operă de artă cere observatorului este o judecată considerată a meritului ei; iar această judecată se bazează numai pe proprietățile operei, nu pe calitățile observatorului sau pe relația acestuia cu aceasta.

Există vreo proprietate sau serie de proprietăți care constituie valoare estetică? Există vreo serie finită de proprietăți A, B, C... N care, dacă sunt prezente, garantează că obiectul estetic este bun, iar dacă nu este prezent, garantează că nu este?

O poziție în jurul acesteia asigură că există o proprietate comună tuturor obiectelor estetice care pot fi prezente în grade diferite (de exemplu, claritate sau intensitate); dar în aşa fel încât gradul ei de prezenţă să confere operei valoarea estetică pe care o posedă. Această proprietate se numește în general „frumusețe”.

Totuși, merită să ne întrebăm: Ce reprezintă frumusețea și cum să-i recunoaștem prezența? La aceasta se răspunde adesea că frumusețea este o proprietate simplă, inanalizabilă, a cărei prezență nu poate fi decât intuită, dar nu determinată prin teste empirice: «Frumusețea este înțeleasă direct de minte, în același mod în care este cuprinsă figura» 7' . Ceea ce ridică doar noi întrebări. În general, suntem de acord cu privire la figura unui obiect și, dacă nu suntem, ne putem supune concepțiile unor teste empirice; Cu toate acestea, nu ajungem atât de ușor de acord dacă un obiect este frumos și, dacă nu putem, care va fi

următorul pas? Putem spune, desigur, că una dintre părțile în litigiu greșește, dar nu există nicio modalitate de a determina cine greșește, întrucât proprietatea în cauză nu este verificabilă empiric, ci poate fi doar intuită: și este o notorietate. faptul că oamenii au intuiții contradictorii. În acest sens, tot ceea ce parem noi capabili

74 CEM Joad.

a spune: „Acum se termină cearta și începe lupta”.

Dacă nu avem vreo idee despre cum să rezolvăm controversele legate de valoarea estetică, acest concept este inutil. Dar este cu adevărat dificil să ajungem la un criteriu valid și adevărat, deoarece proprietățile obiectelor estetice pe care le citează criticii sunt foarte variate și diferă considerabil de la un mediu artistic la altul. Utilizarea culorilor care motivează laudele acordate de un critic unei opere picturale și utilizarea anumitor tipuri de orchestrație și culoare totală într-o operă muzicală trebuie să se limiteze la acele medii artistice și nu poate servi drept criterii generale de evaluare a vreunui opera de artă, cu atât mai puțin toate obiectele artistice. Chiar și utilizarea imaginilor bogate care este considerată suficientă pentru a lăuda o poezie nu este considerată așa în raport cu un alt poem; Dacă imaginea este demnă de laudă depinde de tipul de poem și de contextul general al pasajului. În ceea ce privește judecata estetică, depinde atât de mult de context încât este dificil, dacă nu imposibil, să izolați orice caracteristică a unei opere de artă și să spuneți că, atunci când este prezentă, opera este bună sau chiar că este mai bună. decât ar fi fost fără ea.

Cu toate acestea, au existat unele încercări de a evidenția anumite criterii care permit să se facă judecăți cu privire la valoarea estetică; Cel mai important și defensabil ar fi fost cel realizat de Monroe Beardsley. Potrivit lui, există „canoane specifice” ale criticii estetice și, de asemenea, „canoane generale”:

a) Canoane specifice sunt aplicabile anumitor medii artistice, sau chiar anumitor clase de lucrări75 dintr-un anumit mediu artistic. Aceste canoane diferă de la un mediu la altul și, de asemenea, de la un gen la altul în cadrul aceluiași mediu; dar nu intră în detaliu despre care sunt acele canoane.

b) Canoanele generale sunt însă aplicabile

75 De exemplu, tragedie „versus” comedie.

bles la toate obiectele estetice, de orice tip.

Există trei canoane generale:

1) unitate,

2) complexitate,

3) intensitatea.

Am discutat deja despre unitate și complexitate în prima noastră secțiune despre formă (criteriul „unității în varietate” sau „varietate în unitate”); Acum vom adăuga câteva cuvinte despre intensitate. Este o cerință ca opera de artă să aibă unele calități generale (adică regionale). „Un obiect estetic bun trebuie să posede o anumită calitate a semnalului și să nu fie o simplă non-entitate sau nimic. Calitatea nu contează prea mult: obiectul poate fi trist sau vesel, elegant sau aspru, moale sau dur, atâta timp cât este ceva” 76 77. Lăudând astfel o lucrare picturală pentru că „este învăluită într-o anumită senzație de calm. și liniștea eternă” înseamnă a-l lăuda pentru intensitatea unei anumite calități globale (regionale); A-l lăuda pentru că este făcut la scară largă sau pentru că este util și bogat în contraste înseamnă a-l lăuda pentru complexitatea sa; iar a-l lăuda pentru că este bine organizat sau pentru că este formal perfect înseamnă a-l lăuda pentru unitatea sa. Aceste trei atribute constituie împreună proprietățile „promovatoare de bunătate” ale obiectelor estetice. O operă de artă poate fi mai bună decât alta și, în același timp, posedă mai puține din una dintre aceste proprietăți, atâta timp cât are mai multe din celelalte. Evaluarea unei opere de artă, în ceea ce privește canoanele generale ale esteticii, este o funcție a acestor trei proprietăți împreună; și orice bază generală de laudă (adică, aplicabilă tuturor obiectelor estetice) se încadrează în unul sau altul dintre cele trei criterii menționate mai sus.”7

Acum, într-o perspectivă obiectivistă, există încă o altă modalitate de a analiza conceptul de valoare estetică. Nu este nevoie să menționăm nicio proprietate specifică.

76 Beardsley, Estetica, p. 463.

77 Această concepție este susținută pe larg în capitolul 10 din Estetica lui Beardsley.

specificitatea unui obiect estetic, ci doar capacitatea acestuia de a produce un răspuns estetic. Conform acestei concepții, obiectele create de om, precum și unele obiecte naturale, se încadrează în ceea ce se numesc „clase-funcționale”, în funcție de funcția pe care astfel de obiecte o îndeplinesc cel mai bine. Un scaun este în primul rând pentru a se așeza, o cheie este în primul rând pentru strângerea piulițelor etc. Nu pentru că producătorii acestor obiecte le-au făcut în acest scop, deoarece scopurile lor ar fi eșuat, ci pentru că este într-adevăr funcția pe care o îndeplinesc cel mai bine. Lucrările picturale, poeziile și simfoniile îndeplinesc în primul rând funcția de a răsplăti atenția estetică a celor care le contemplă, le citesc sau le ascultă. A spune „Acesta este un X bun” este echivalent cu a spune „Acesta este un X și există o funcție pe care X o îndeplinește perfect”. O operă de artă bună este aceea care evocă o experiență estetică în admiratorii săi și, în consecință, este un instrument bun pentru realizarea experienței estetice ca scop în sine. De remarcat, însă, că aceeași operă de artă are valoare instrumentală, deoarece ea și alți membri ai clasei sale funcționale reușesc să evoce o experiență estetică; dar

experiența operelor de artă este o valoare intrinsecă, care merită a fi realizată de dragul ei, și nu ca mijloc pentru un alt scop. A spune că un obiect iar a spune că „X are o valoare estetică mai mare decât Y” înseamnă că „X are capacitatea de a produce o experiență estetică de o amploare mai mare (ca o experiență înzestrată cu mai multă valoare) decât cea produsă de Y”.

„Capacitate” este, desigur, un termen care indică dispoziție sau aptitudine, ca și termenul „nutritiv”. O afirmație de capacitate poate fi adevărată (dar nu verificată) chiar dacă nu este niciodată actualizată. Capacitatea unui obiect de a produce un răspuns estetic și, în consecință

78 Într-un mod generic, aceasta este poziția lui John Dewey în Arta ca experiență; dar Beardsley, în capitolul 11 din Estetica sa, o prezintă cu mai multă acuitate și precizie.

Secvența însăși valoarea sa estetică nu este determinată de numărul de oameni care au fost impresionați estetic. Aprecierea anumitor opere de artă necesită o concentrare și o familiaritate mai mare decât altele. Tot ce ne spune formula este că, dacă consumatorul operei de artă este în măsură să verifice capacitatea operei, atunci, dacă cu o capacitate mai mare este posibil să nu fi actualizat-o la fel de des ca un alt obiect cu mai puțin: sanie, cu atât este mai mare puterea sa, dar mai puțini o pot folosi bine. În consecință, dacă valoarea estetică a lui Ceaikovski se bucură mai des decât cea a lui Bach, este posibil ca valoarea acestuia din urmă să fie mai mare.

Este discutabil dacă această concepție poate fi numită obiectivistă în același sens ca și cele precedente. Nu se menționează nicio proprietate a operei de artă, cum ar fi unitatea etc. În acest sens, teoria instrumentalistă este intransigentă, și lasă deschisă posibilitatea ca să se poată indica o serie de criterii, altele decât unitate, intensitate și complexitate, care pot fi mai satisfăcătoare. Totuși, în sens larg, această teorie poate fi numită obiectivistă, deoarece capacitatea unui obiect de a produce anumite tipuri de răspunsuri este, de fapt, o proprietate a obiectului; o proprietate de alt fel poate, dar o proprietate totuși. Roșeața este o proprietate a anumitor obiecte, deși, în opinia multor filozofi, constă în capacitatea obiectului numit roșu de a produce un anumit tip de experiență vizuală la observatori. La fel, valoarea estetică a unui obiect, fie el natural sau artistic, este de asemenea o proprietate, deși proprietatea este descrisă doar în termeni de capacitate: adică capacitatea obiectului, în condiții adecvate, de a produce în observatori un anumit tip. de răspuns și anume răspunsul estetic.

79 Beardsley, Estetica, p. 532.

IV. Bibliografie

Prezentul repertoriu bibliografic, care acoperă tematica prezentată în acest al doilea volum de Întrebări de estetică, este împărțit în următoarele secțiuni majore:

A. Tratate de istoria esteticii.

B. Tratate antologice de estetică contemporană.

C. Perspective asupra problemelor de estetică.

D. Lucrări generale de estetică.

E. Probleme speciale de Estetică.

* * *

A. Tratate de istoria esteticii

Asc h ENBRENNER, K. și Isenberg, A.: Aesthetic Theories, Englewood Cliffs, NJ, 1965.

(Aceasta este o selecție largă făcută din cei mai relevanți filozofi.)

Caritt, EF: Philosophies of Beauty front Socrates to Robert Bridges, У.1 ed., Londra, 1928.

(Este o lucrare care oferă fragmente foarte numeroase, deși reduse.}

Sesonske, A.: Tffbat ts Art? Teoria estetică de la Platon la Tolstoi, New York, 1965.

B. Tratate antologice de estetică contemporană

Sunt citate mai jos importante antologii care conțin, eventual, cele mai relevante lucrări de Estetică scrise de-a lungul secolului nostru și apărute în reviste și ziare de filozofie.

Deoarece aceste articole interesante sunt deja incluse în antologii, ele nu vor fi enumerate ulterior în secțiunile respective.

Cu toate acestea, unele lucrări excelente nu au fost încă antologizate, fiind împrăștiate în diferite periodice filozofice, în special în Journal of Aesthetics and Art Criticism și British Journal of Aesthetics: ambele ar trebui consultate constant pentru noi extinderi bibliografice.

Kennick, WE: Artă și filosofie: lecturi în estetică, New York, 1964.

Levich, M.: Aesthetics and the Philosophy of Criticism, New York, 1963.

Margolis, J.: Philosophy Looks at the Arts, New York, 1962. Rader, M.: A Modern Book of Aesthetics, ed. a treia, New York, 1961.

Stolnitz, J.: Estetica, New York, 1965.

(Scurtă antologie.)

Weitz, M.: Problems in Aesthetics, New York, 1958.

C. Perspective asupra problemelor estetice

Aldrich, VC: Filosofia artei, Englewood Cliffs, NJ, 1963.

(Aceasta este o introducere scurtă, dar ușor de citit.)

Beardsley, MC: Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, New York, 1958.

(O introducere excelentă și sistematică în toate problemele majore ale esteticii. Conține și o bibliografie detaliată.)

Mead, H.: Estetica, New York, 1950.

(Scurtă introducere generală.)

Stolnitz, J.: Estetica, Boston, 1958.

(Introducere lucidă și sistematică în problemele acestei discipline.)

D. Lucrări generale de estetică

Collingwood, RG: The Principles of Art, Londra, 1938. Traducere în spaniolă disponibilă, Mexic, Economic Culture Fund,

(Prezentare clară și sistematică a teoriei croceene a artei. Sugestivă și foarte lizibilă.)

Croce, B.: Estetica ca știință a expresiei și lingvistică generală (ed. a 11-a), Bari, Laterza, 1960. Traducere în spaniolă: Buenos Aires, New Vision,

Dewey, John: Art as Expérience, New York, 1934. Traducere în spaniolă, Mexic, Economic Culture Fund, 1949. (Operă fundamentală a lui Dewey și una dintre cele mai ample lucrări clasice actuale.)

Ducasse, C. J.: The Philosophy of Art, New York, 1929. (Prezentarea lucidă și sistematică a unei teorii expresioniste a artei.)

G reene, Tη. M.: The Arts and the Art of Criticism, Princeton, NJ, 1941.

(Germanic în stilul său și în multiplicitatea distincțiilor, dar foarte sistematic și complet.)

Langer, SK: Feeling and Form, New York, 1952. (Prezentarea sistematică a unei teorii a artei ca simbol al sentimentelor umane.)

Osborne, H.: Estetică și critică.

(Prezentare, neobișnuită prin claritatea ei, a problemelor estetice, cu o critică incisivă a principalelor teorii estetice.)

Parker, DeWitt: The Analysis of Art, New Haven, 1926. (Discuție Perspica2 despre unele dintre problemele majore cu care se confruntă filosofia artei.)

Pepper, S.: The Basis of Criticism in the Arts, Cambridge, Mass., 1949.

(Un rezumat al celor mai importante teorii ale criticii estetice.)

— Principles of Art Appréciation, New York, 1949. (Introducere stimulativă în Estetica artelor vizuale, cu orientare psihologică.)

Reid, LA: A Study in Aesthetics, New York, 1920.

(Deși vechi, conține câteva discuții foarte perspicace despre probleme problematice ale esteticii și distincții subtile.)

Santayana, G.: The Sense of Beauty, New York, 1896. Traducere în spaniolă: México, UTEHA, 1968 și Buenos Aires, Losada, 1969.

(Lucrare clasică în jurul problemelor de formă, expresie și frumusețe.)

Tolstoi, L.: What is Art?, New York, 1898 (trad. de A. Maude). (Prezentă o poziție realistă a artei cu mare claritate și vigoare.)

Weitz, M.: Philosophy of the Arts, Cambridge, Mass., 1950. (Comentariu clar asupra unora dintre pozițiile majore contemporane în estetică.)

E. Probleme speciale de Estetică

Abell, W.: Représentation and Form, New York, 1946. (Critică detaliată a teoriilor formaliste ale artei, în special a artei vizuale.)

Alexander, S.: Beauty and Some Other Forms of Value, Londra, 1933.

(Deși inițial dedicat altor domenii ale filosofiei, autorul oferă aici câteva perspective interesante asupra naturii frumuseții.)

Arnheim, R.: Art and Visual Perception, Berkeley, 1954. Există o versiune spaniolă: Buenos Aires, Eudeba, 1962.

(Studiu psihologic remarcabil al formei și expresiei în artele vizuale.)

Barnes, A.: Arta în pictură, New York, 1937.

(O analiză clară și strălucitoare a esteticii picturale, urmată de o serie de comentarii critice concise, cu ilustrații ale unor lucrări specifice.)

Bell, Clive: Art, Londra, 1914.

(Prezentare viguroasă a teoriei formaliste a artei vizuale.)
Bernheimer, Richard, Carpenter, Rhys et al.·. Artă: lui Bryn

Simpozionul Mawr, Bryn Mawr, Pa., 1940.

(Patru contribuții excelente la probleme selectate ale

Carritt, È. F.: V7hat is Beauty?, Oxford, 1932.

(O introducere clară și concisă în teoria frumosului, cu o orientare croceană. Mai sistematică și mai lizibilă decât Teoria frumuseții și Introducerea în estetică.)

Elton, W. (Ed.): Aesthetics and Language, Oxford, 1953. Basil Blackwell.

(Eseuri care aplică analize lingvistice la estetică: uneori fructuoase, alteori sterile.)

Forster, E.M.: Aspecte ale romanului, New York, 1927.

(Rămâne introducerea clasică în estetica romanului.) Fry, Roger: Vision and Design, Londra, 1920.

(Eseu clar și provocator care prezintă o teorie formalistă a artei vizuale.)

Gurney, E.: Puterea sunetului, Londra, 1880.

(Introducere clasică în estetica muzicii.)

Hanslick, E.: The Beautiful in Music, New York, 1957.

(Scurtă prezentare a unei teorii formaliste a muzicii.) Hartshorne, Ch.: The Philosophy and Psychology of Sensation, Chicago, 1934.

(Studiu excelent al aspectelor perceptive ale art.)

Heyl, BC: New Bearings in Aesthetics and Art Criticism, New Haven, 1943.

(Scurtă perspectivă și contribuție asupra obiectivismului estetic, subiectivismului și relativismului.)

Hospers, J.: Meaning and Truth in the Arts, Chapei Hill, NC, 1946. Versiunea spaniolă deja pregătită, pe cheltuiala noastră, și urmează să apară.

(Discuție despre conceptele de sens și adevăr în contextul artelor.)

Hungerland, L: Poetic Discourse, Berkeley, 1957.

(Analiză excelentă a problemelor estetice ale literaturii, în special ale poeticii.)

Osborne, H.: Theory of Beauty, Londra, 1952.

(Teoriile frumuseții, inclusiv ale autorului, prezentate cu luciditate.)

174

Prall, DW: Aesthetic Judgment, New York, 1929. (Discuție detaliată despre mediile senzoriale ale artelor.)

Pratt, C.C.: The Meaning of Music, New York, 1931.

(Scrisă de un psiholog, această carte oferă critici detaliate ale teoriilor „emoționaliste” ale muzicii și prezintă o teorie alternativă.)

Richards, IA: Principles of Literary Criticism, New York, 1925. .

(Împreună cu lucrarea sa Practicai Criticism, a cărei versiune în spaniolă există în Seix Barrai, Barcelona, 1967, această lucrare rămâne introducerea clasică a subiectului.)

— Science and Poetry, Londra, 1926.

(Discuție scurtă și sugestivă.)

Santayana, G.: Reason in Art, New York, Collier Books, 1962. (Reflecții asupra relației artei cu viața umană: unul din seria de patru volume din The Life of Reason, de autor.)

Stace, WT: The Meaning of Beauty, New York, 1937. (Prezentare clară a unei teorii distinctive a naturii frumuseții.)

175

Această carte oferă cititorului o privire de ansamblu asupra liniilor principale ale evoluției teoriilor artistice și a principalelor teme și probleme de estetică.Este, așadar, un manual valoros care contemplă dublul aspect. Л/sfó/rca ys/sferrof/ca de Estetică

/7/sroro (Уe /a ¿sféf/ca) este tratat de MC Beardsley care acoperă principalele abordări istorice în unsprezece secțiuni interesante, de la clasicii grecești, medievale și renascentiste, trecând prin iluminism, romanism și naturalism, până la teorii contemporane, precum fenomenologia, marxismul și empirismul

John Hóspers se ocupă de fundamentele esteticii.În acest domeniu, el conturează mai întâi o teorie abstractă a esteticii care se ocupă de estetică și de modalitățile sale senzoriale, apoi dezvoltă filosofia artei care include clasificarea artelor și analiza acesteia. diferite aspecte și mijloace de comunicare Capitolele finale tratează arta ca expresie simbolică și relația ei cu adevărul, moralitatea și valorile

Fiecare dintre cele două părți ale acestei cărți este însoțită de o listă bibliografică extinsă, atent comentată.

0111001
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/